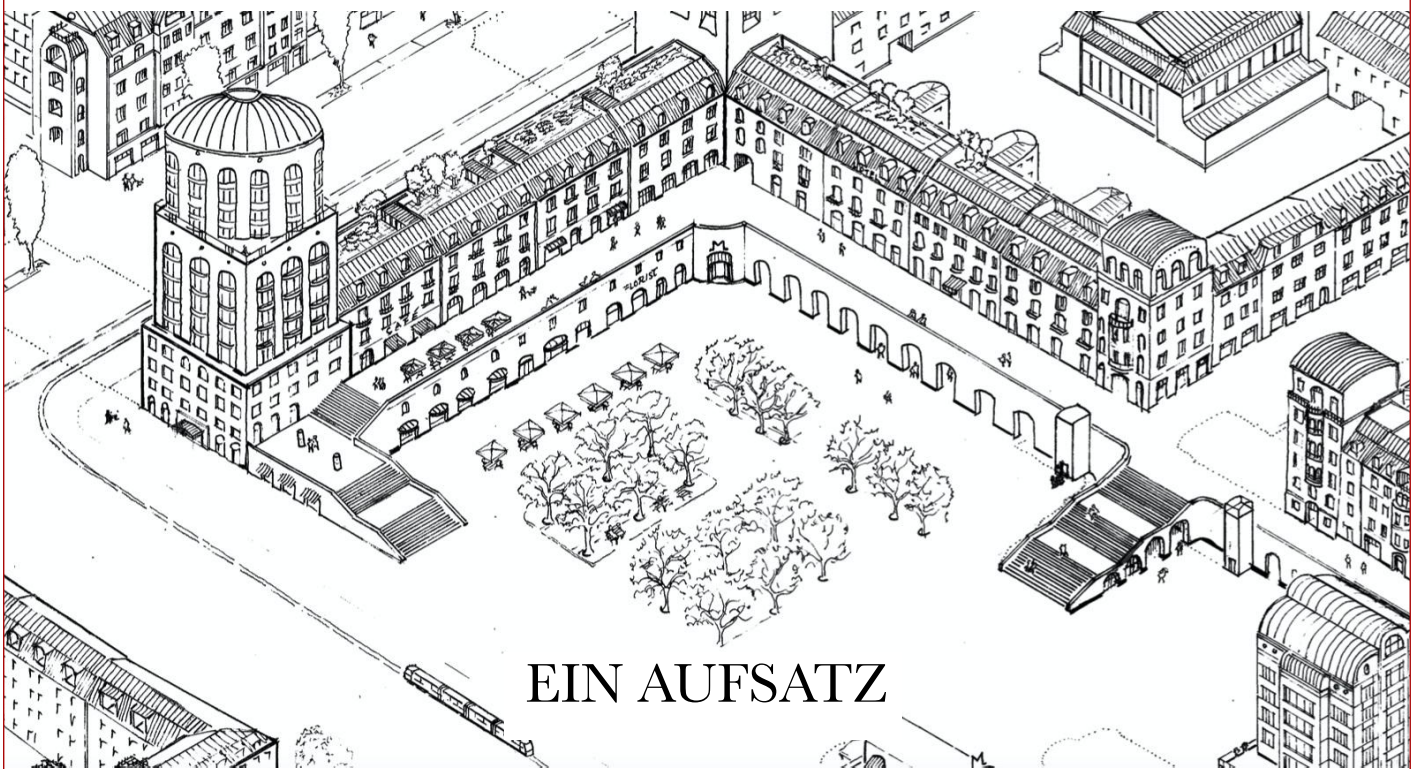


# URBANE DICHTEN DURCH BLOCKRANDBEBAUUNG



EIN AUFSATZ

MIT GRUNDRISSEN UND RECHENEXEMPEL

VON

ULRICH MICHAEL KRAUS,  
ARCHITEKT

MÜNCHEN u. SCHWABMÜNCHEN,

Februar 2021

# Inhalt

Einleitung

A: Tafeln 1 bis 3

B: Erläuterungen

Kapitel 1

Kapitel 2 mit Resümee

C: Berechnungen

Umschlagsgestaltung: Zeichnung des Autors

Es wird zur besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum als Neutrum verwendet.

## Einleitung

Als die Väter der Moderne das Motto „Vom Block zur Zeile“ ausriefen, war die Welt in mehrerlei Hinsicht eine andere: In den Großstädten lebte eine nikotinsüchtige Arbeitergesellschaft, deren Mitglieder meist in der Schwerindustrie schufteten. Die funktionsgetrennte Stadt war das Ziel der Architekten und Stadtplaner. Sie sollte den nötigen Lärmschutz bringen, die Zeilenbauweise die nötige Durchlüftung und Belichtung. In den Hinterhöfen der alten Blockränder wurde laut gearbeitet und gewohnt. Es war kaum Platz für Kinder und Vegetation. Die Quelle des Lärmes war oftmals im Inneren der Blöcke zu finden: Gewerbe, Trunksucht, häusliche Gewalt.

Heute leben wir in einer spezialisierten Dienstleistungsgesellschaft mit ausdifferenzierter Leichtindustrie. Die Emissionen von Stahlwerken sind heute weniger das Problem, als die Vollmotorisierung des Verkehrs. Sie ist die Hauptlärmquelle in unseren Städten. Hinzu kommen städtische Wartungsarbeiten, die heute ebenfalls motorisiert bewältigt werden. Das sind zum Beispiel Gehölzpflege und Straßenreinigung.

Eine Dienstleistungsgesellschaft fordert hohe Einwohnerdichten, da sonst die Nachfrage zu gering bleibt. Das betrifft den medizinischen, den gastronomischen, den kulturellen Sektor und viele andere. Es gilt die **Didi-Regel: Dichten bringen Dienstleistungen**. In dörflichen Gegenden haben sie es schwer, ihr Auskommen zu finden. Deshalb wachsen die Städte in vielen Ländern dieser Welt. Dienstleistungen können zwar teilweise in Heimarbeit bewältigt werden, aber die sog. Vertrauensberufe (zB. Arzt, Anwalt, Notar, Makler) benötigen Sichtkontakt zu ihren Klienten. Da sie zu den einkommensträchtigen Berufen zählen, sind sie von Interesse für die Stadt und anders herum.

Deutsche Kleinstädte haben Einwohnerdichten von vielleicht 250 EW/km<sup>2</sup>, Großstädte von 12'000 und mehr. Schaffen es die Städte nicht, diese Dichten aufrechtzuerhalten, steigt das Pendelaufkommen aus der Vorstadt. Es ist also bei Neuplanung und Umgestaltung von Quartieren darauf zu achten, dass menschliche, aber hohe Einwohnerdichten erzielt werden. So bleibt das notwendige Verkehrsaufkommen gering.

Im Folgenden soll nun ein Vergleich gezogen werden, zwischen einem Musterkarree mit Blockrand- und Zeilenbauweise, wie sie Ernst May für „Das neue Frankfurt“ als Entwicklungsstrahl zeichnete.

E. May:  
*Schemata zur Veranschaulichung  
der Entwicklung  
des städtischen Wohnblocks  
(Das neue Frankfurt 1930)*

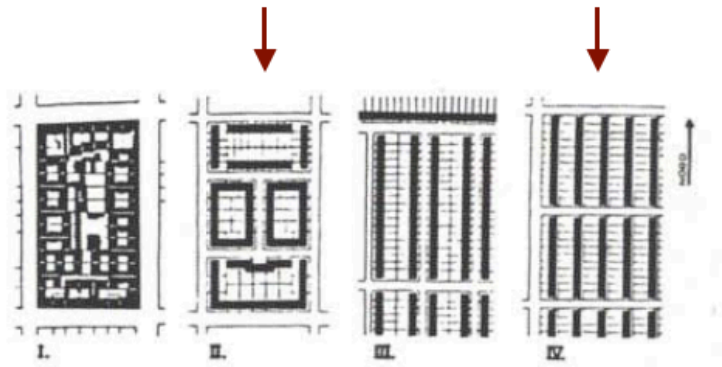
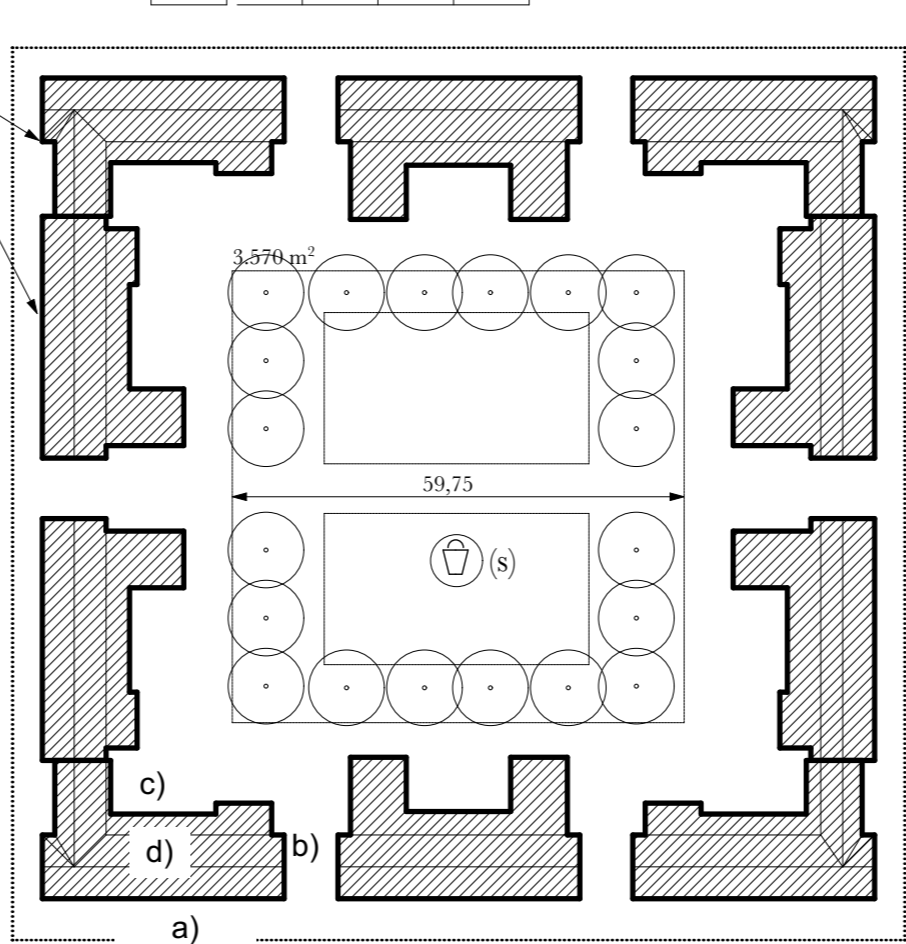
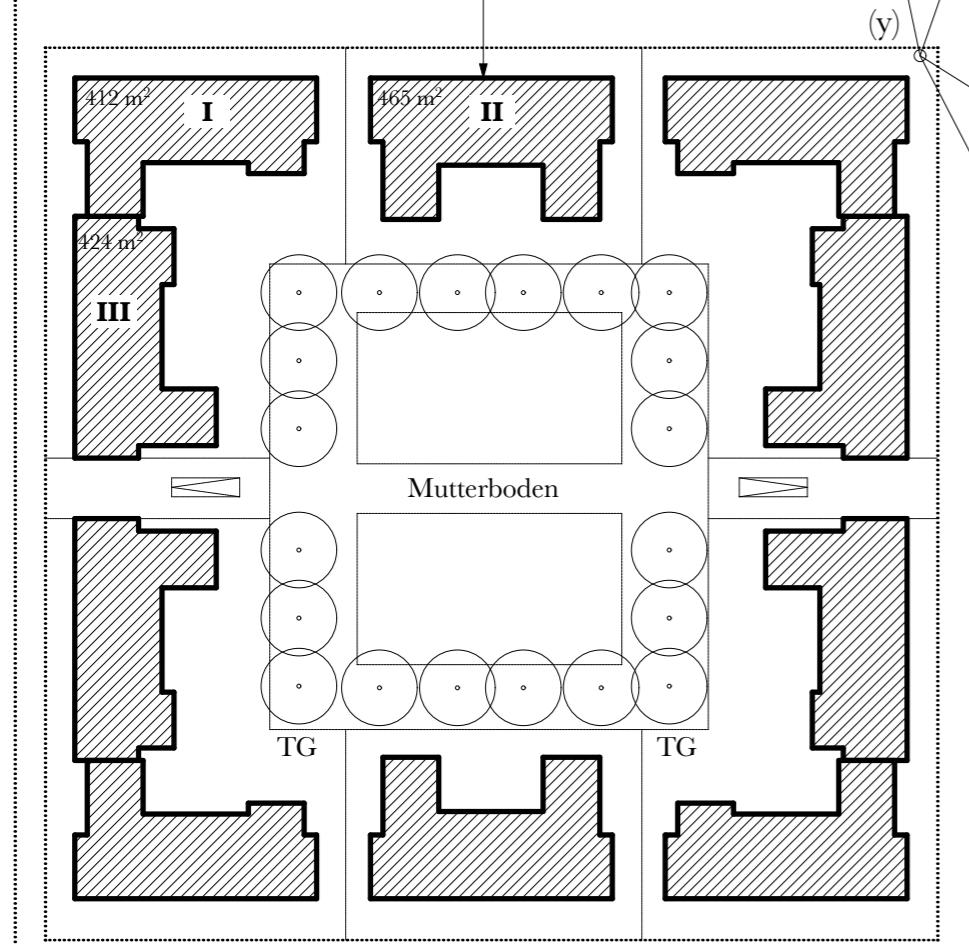
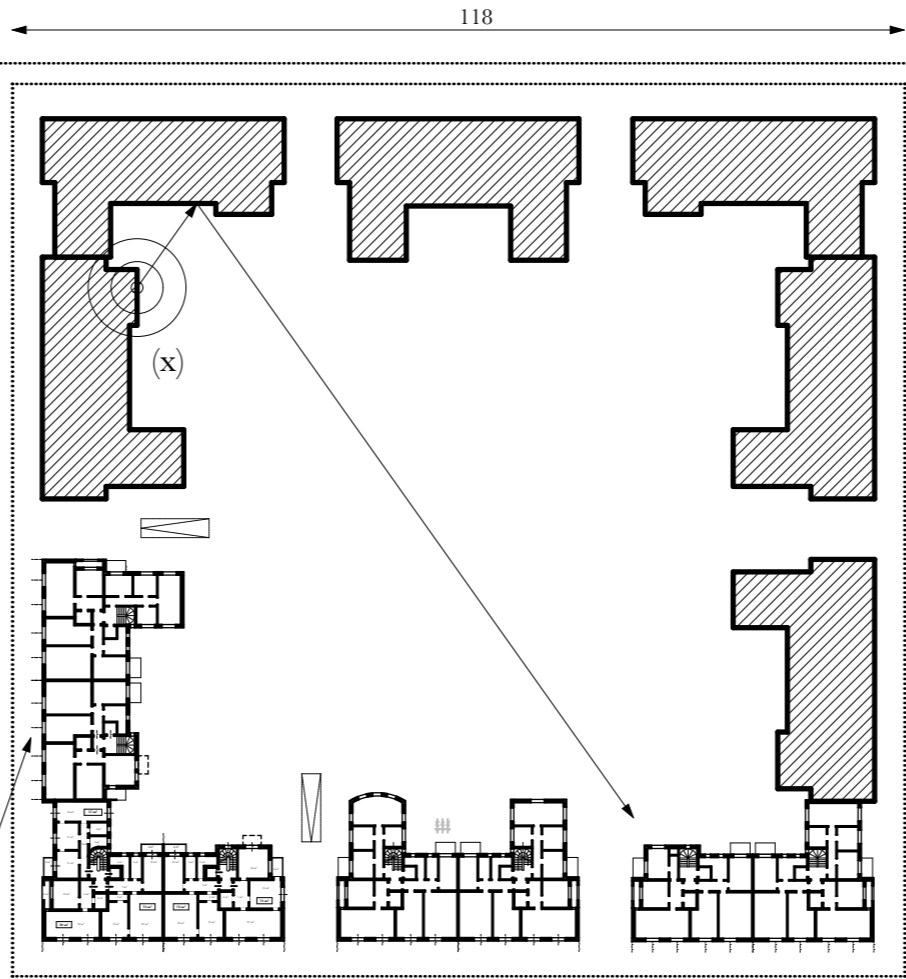
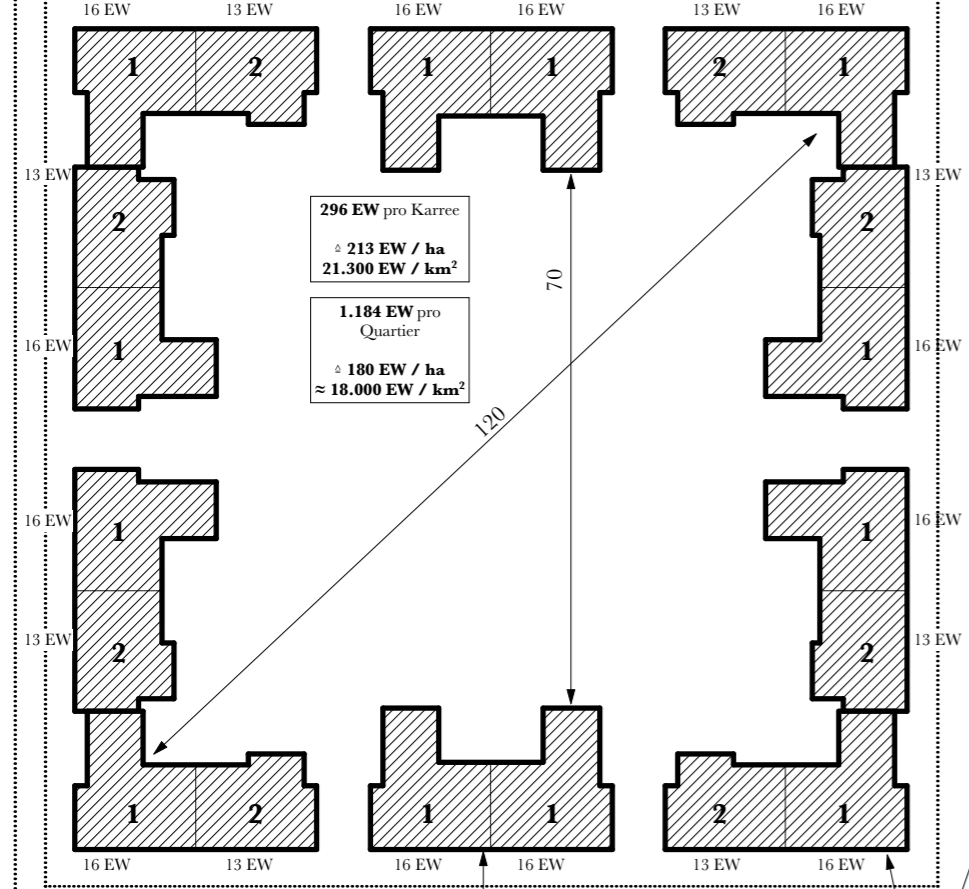


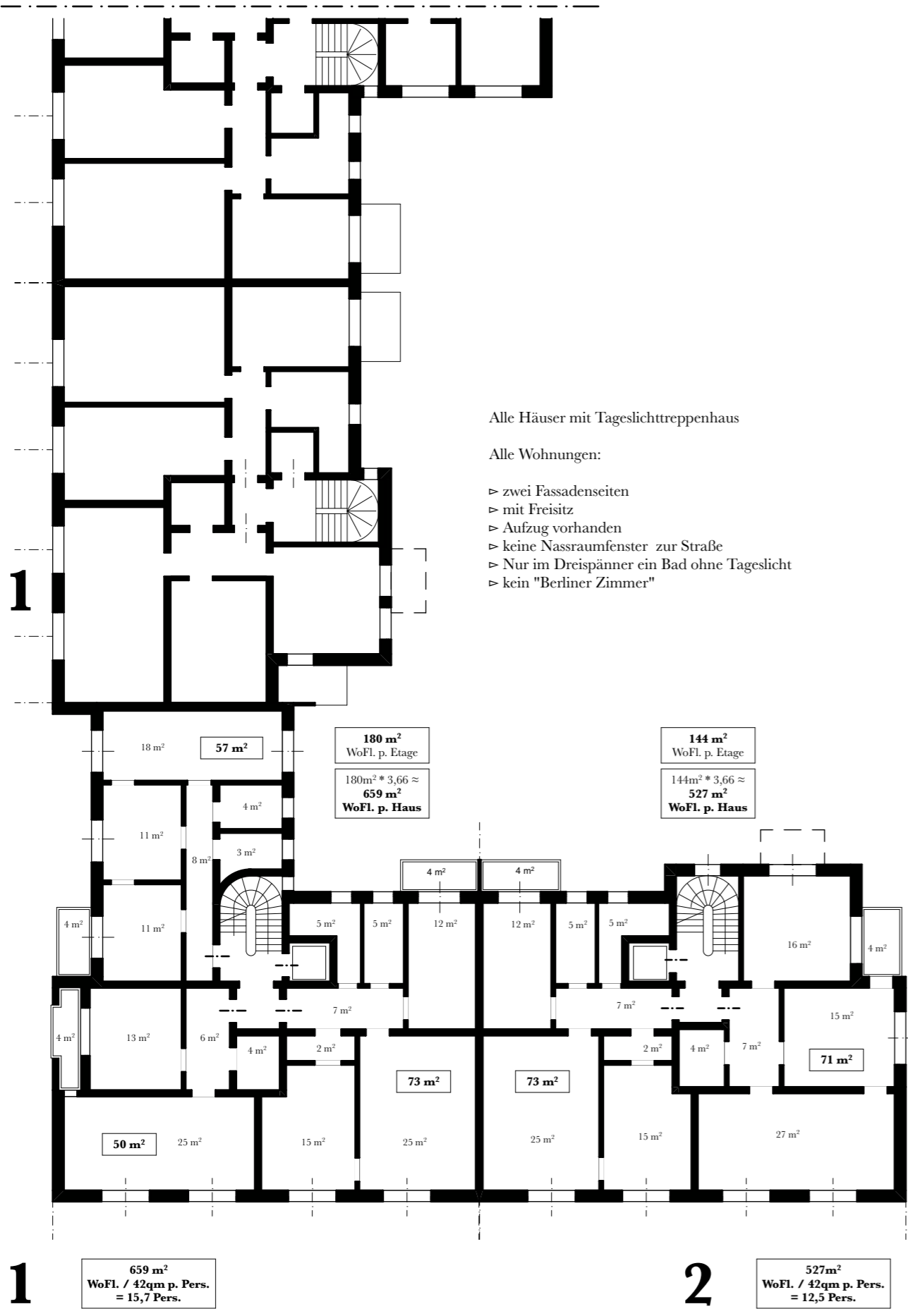
Abbildung aus: „Vom Block zur Zeile“ (Bauwelt Fundamente, Band 66)  
von Philippe Panerai, Jean Castex, Jean-Charles Depaule

65.536 m<sup>2</sup> ≈ 6,55 ha  
 13.924 m<sup>2</sup> ≈ 1,39 ha

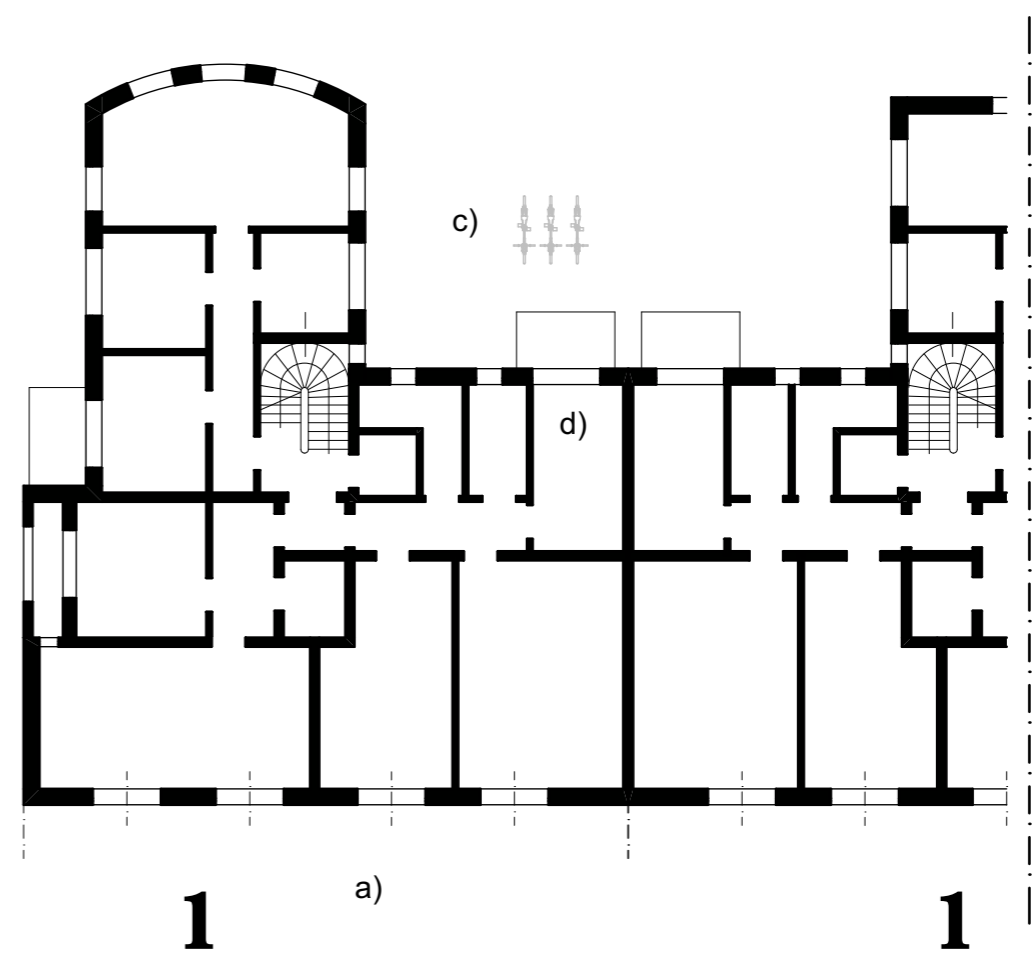


256

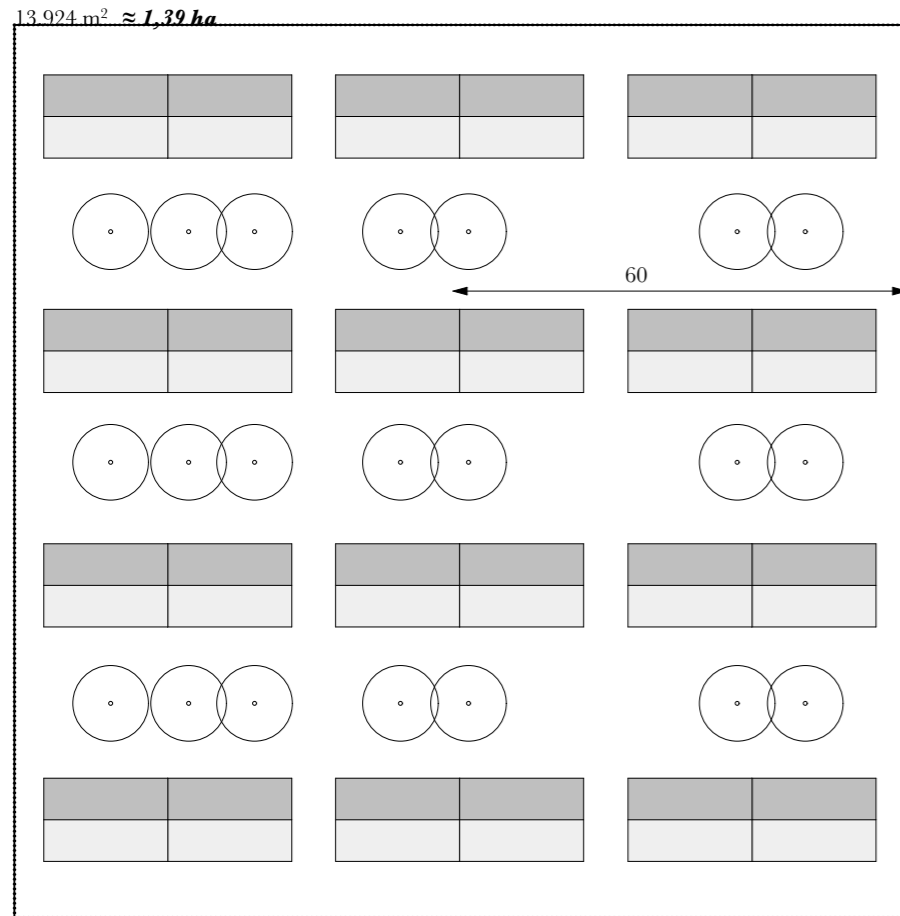
KENNWERTE PRO KARREE:	
GRUNDFLÄCHEN: 2 * 465m <sup>2</sup> + 4* 412m <sup>2</sup> + 4* 424m <sup>2</sup> =	<b>4.274 m<sup>2</sup></b>
GRUNDSTÜCKSFLÄCHE:	<b>13.924 m<sup>2</sup></b>
GRZ =	<b>0,31</b>
GFZ = 4,66 * 0,31 =	<b>1,44 (EG + 3*OG + 2/3 OG)</b>



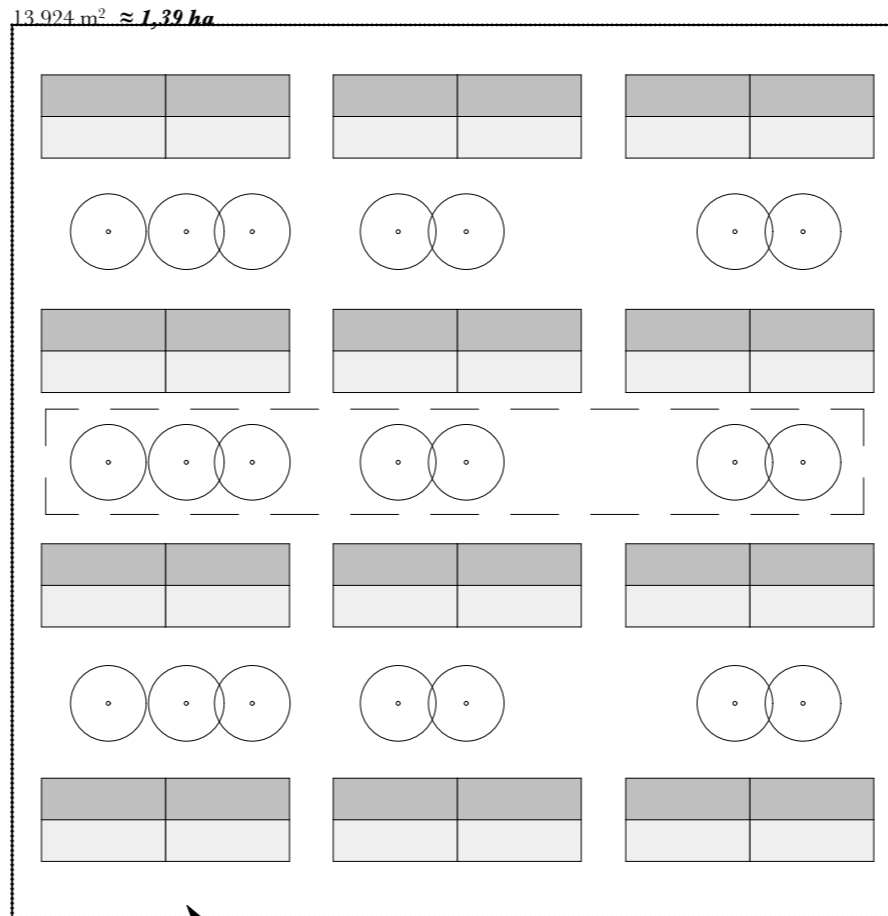
b)



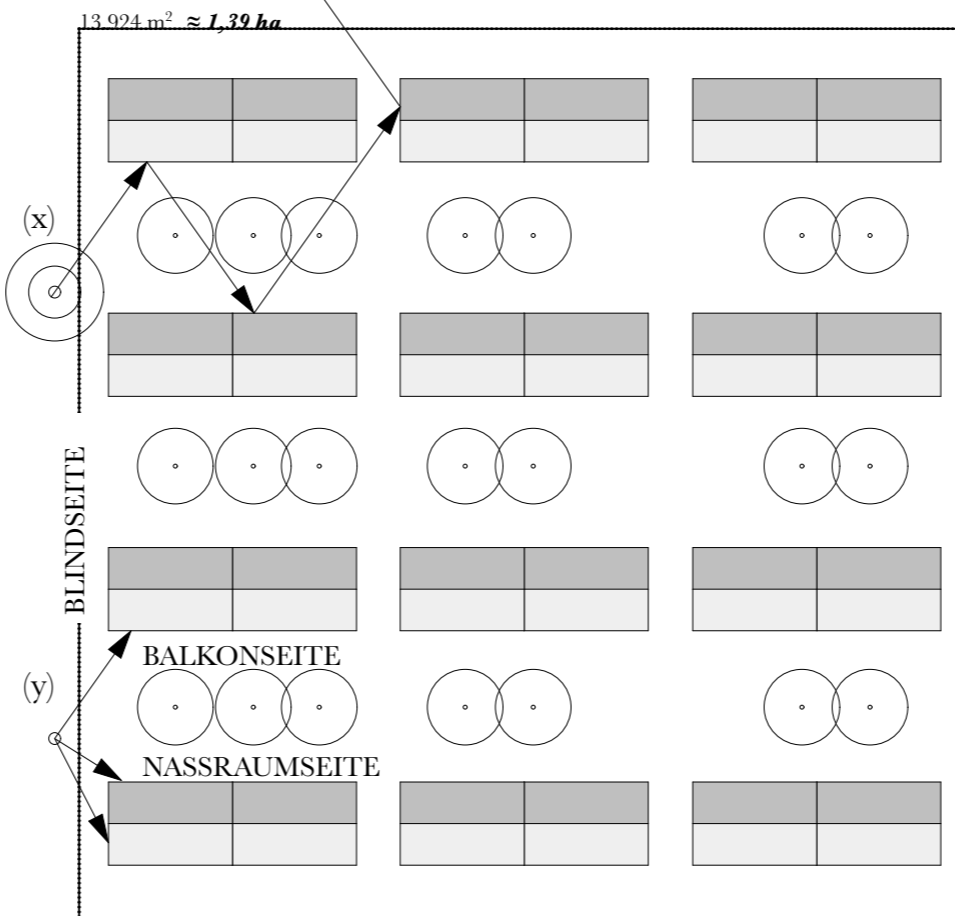
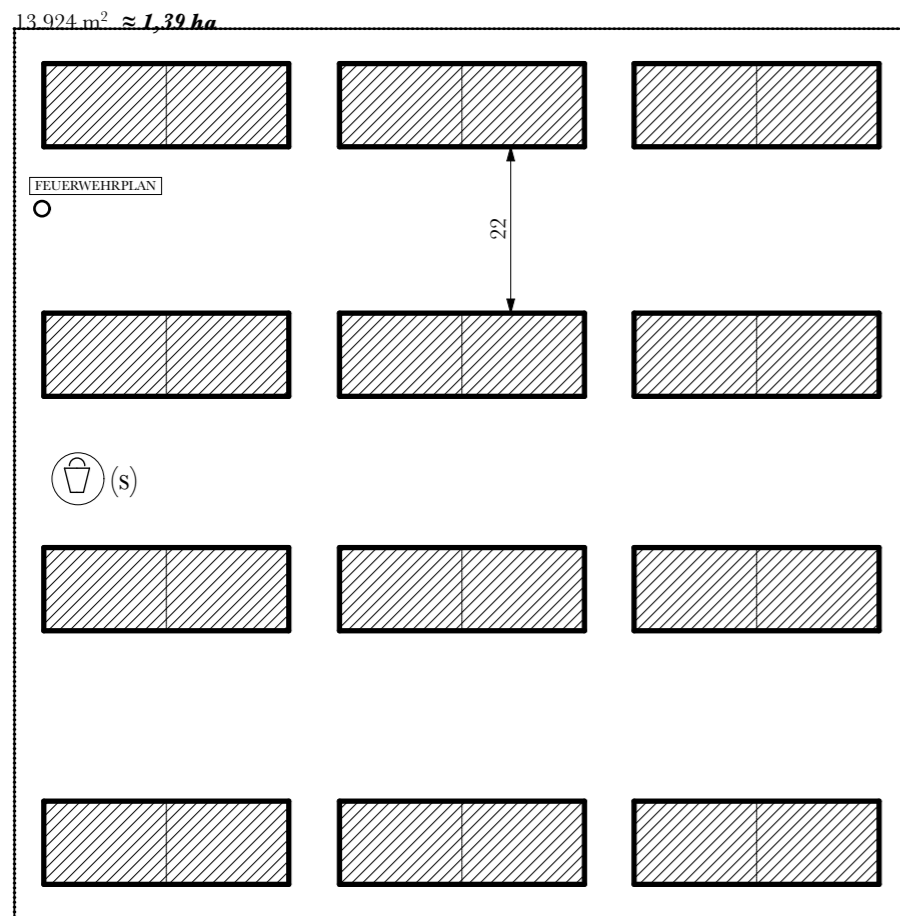
DAS SELBE KARREE  
IN ZEILENBEBAUUNG



MAYERSTRASSE



MÜLLERSTRASSE



BLINDSEITE  
BALKONSEITE  
NASSRAUMSEITE

KENNWERTE PRO KARREE:	
GRUNDFLÄCHEN: 12 * 356m <sup>2</sup> =	<b>4.272 m<sup>2</sup></b>
GRUNDSTÜCKSFLÄCHE:	unverändert
GRZ =	unverändert
GFZ =	unverändert (EG + 3*OG + 2/3 OG)

## B: Erläuterungen

### Kapitel 1

Die TAFEL 1 zeigt ein städtisches Karree als Musterplanung. Um die Bebauung einfacher rechnen zu können, ist sie quadratisch mit einer Blocklänge von 118 Metern angelegt. Es fehlen die natürlichen Straßenkurven und die Trapezformen, die einem Stadtgrundriss zu eigen sind. Auch ist nicht beabsichtigt, die Baukörper monoton zu wiederholen; sie gehören in der Planung ab 1:200 in die Hände individueller Architekturbüros. Es geht lediglich um das sachliche Rechenexempel.

Wir füllen den Blockrand mit der Bebauung nach TAFEL 2. Es sollen Häuser der **Konfiguration E+3+D** werden. Im Erdgeschoß liegen Läden und Gastronomie, darauf folgen drei Obergeschoße und ein Dachgeschoß jeweils mit Wohnfunktion. Die Grundrisse entsprechen der Bearbeitungsstufe 1:200. Sie sind nicht gemäß 1:100 optimiert. Wir erhalten im Eckhaus einen Dreispänner (Haus 1), daneben einen Zweispänner (Haus 2). Beide Baukörper verfügen über ein Tageslichttreppenhaus mit Aufzug. Alle Wohnungen haben Anteil an zwei Fassadenflächen. Im Zweispänner haben beide Wohnungen ein Tageslichtbad; im Dreispänner zwei von drei.

Das Maß der baulichen Nutzung bleibt moderat. Die **Grundflächenzahl** liegt unter 0,33; die **Geschoßflächenzahl** unter 1,5. Bei einer überschlägigen **Wohnflächenberechnung** wurde das Erdgeschoß mit Null angesetzt, da hier nur Gewerbeflächen sind. Im Dachgeschoß (oder Penthouse) wurde Faktor 2/3 auf die Wohnfläche angesetzt. Die Wohnflächenberechnung wurde nun mit dem Quotient 42qm/EW verrechnet. Daraus ergibt sich aufgerundet die Einwohnerzahl pro Karree von 296. Es folgt eine Einwohnerdichte von 213 pro Hektar oder 21'300 Einwohner pro Quadratkilometer. (Damit erreichen wir die Dichte einer Metropole wie Paris, ohne den Bau von Wohnhochhäusern und Hintergebäuden). Wenn man öffentliches Grün, Plätze und Verkehrsflächen einbezieht, sinken die Einwohnerdichten auf vielleicht 15'000 oder 12'000, wie wir sie aus deutschen Großstädten kennen. Aber das soll nicht das Thema dieser Arbeit sein. (vgl. Berechnungen).

Zusätzlich erhalten wir ca. 3'300 m<sup>2</sup> **Gewerbeflächen** im EG (ggf. Hochparterre). Das können sein: Salons, Lebensmittelmärkte, Praxen, Apotheken, Büros oder Kanzleien. Sie alle liegen direkt am Trottoir und sind gut von Passanten zu finden.



Im Inneren des Karrees bleiben 3'570 Quadratmeter für **Gemeinschaftsgrün** frei. Das entspricht einem halben Fußballfeld und etwa einem Viertel der Karree-Fläche. Darauf könnten zum Beispiel zwei Boule-Plätze mit 20 mal 35 Metern Platz finden, umringt von zehn kapitalen Bäumen mit Kronendurchmesser 10 Meter. Der Innenhof hat eine Blickdiagonale von 120 Metern. Spielplätze könnten leicht mit 25 Metern Mindestabstand zum nächsten Fenster errichtet werden. Kinder spielen dort in einem autofreien, lärmgeschützten Bereich, wo Sichtbezug zur Wohnung der Eltern besteht. Bei etwa 290 EW pro Karree lohnen sich Bau und Unterhalt eines großen **Gemeinschaftsspielplatzes**, der auch ähnlich weit von jeder Innenfassade entfernt platziert werden könnte. Sinnvoll wäre auch eine gemeinschaftliche **Tiefgarage** mit vielleicht 300 Einstellplätzen, je nach Satzung.

Persönliche Anmerkungen:

Die Zugänge zum Innenhof sollten nur für Bewohner und Gäste geöffnet sein. Dies klingt zunächst nach einer geschlossenen Wohngemeinschaft, hat aber den Vorteil, dass sich eine **Staffelung der Privatheit** einstellt:

a)	Auf der Straße: <b>öffentlicher Bereich:</b>	Repräsentative Fenster und Gewerbeeingänge an der Fassade - keine Badfenster, Balkone nur an Rücksprüngen
b)	In der Durchfahrt: <b>halböffentlicher Bereich:</b>	Zugang für Bewohner und Anlieger, Abfahrt zur Tiefgarage - Fassade mit Balkonen, Wohneingängen oder Küchenfenstern
c)	Im Innenhof: <b>halbprivater Bereich:</b>	Ort für Fahrräder, Mülleinhausung, Wäscheleinen, Badfenster, Kellerabgänge und Balkone
d)	In der Wohnung: <b>privater Bereich:</b>	Privatleben der Einwohner (vgl. TAFEL 2)

Diese Staffelung ist wichtig. Wir bauen Häuser nicht allein, um der Privatheit der Nutzer willen, sondern auch um die Gemeinschaft vor eben dieser Privatheit zu schützen. Die Einwohner haben Fassadenbereiche, die nicht von der Straße eingesehen werden können und die Passanten haben Zuversicht, nicht mit zu vielen Informationen über die Bewohner behelligt zu werden. Diese **Beschirmung von den Blicken des Straßenalltags** macht den Reiz eines Karrees. In vielen Stadtteilen mit Blockrandbebauung gibt es z.B. Hofflohmärkte, die sich großer Beliebtheit erfreuen. Hier sieht man die Bereiche einer Stadt, die man unter dem Jahr nicht sehen kann. Man sieht Ecken, an denen man über Jahre vorbeigeeilt ist, da man nur als Anlieger Zugang hat.

Wir sehen an der öffentlichen Straße keine exponierten **Balkone**: Sie werfen einen unmäßigen Schatten, verlangen ein kropfförmiges Fallrohr und verraten zu viel über die Vorlieben ihrer Bewohner. Außerdem hat der Balkonaufenthalt an einer lärmenden Straße wenig Erholungswert. Nasszellenfenster liegen in unserem Musterbeispiel ebenfalls nicht an der Straße. Das erspart den Anblick von Satinglas und vermeidet ungewollte Einblicke. Nun könnte man einwenden, in unserem Falle seien die **Nasszellenfenster** dann eben vom Innenhof einsehbar. Der Anblick von anderen Badfenstern ist im Inneren des Karrees aber bestimmt leichter zu übersehen, da der Betrachter entweder selbst in der Nasszelle verweilt oder vom Zimmerfenster seinen Blick in die Tiefe des Innenhofes richten kann. Vereinfacht formuliert: Wenn man vom Badfenster auf ein anderes Badfenster blickt, ist das weniger unpassend, als wenn die Touristen einer Stadt an gelüfteten Toilettenfenstern vorbeigeführt werden.

Nun kommen wir zum wichtigsten Vorteil des Blockrandes: dem **Lärmschutz**. Die Bebauung wirkt wie eine Wagenburg, die Straßenlärm abschirmt (Stichwort Lärmschatten). Wir wissen nicht, wie der Verkehr der Zukunft fließen wird. Wir sind aber gut beraten, anzunehmen, dass er laut sein wird. Denn alles, was bremst, macht Lärm. Es wird also in jeder Stadt Wohnungen an verkehrslastigen Straßen geben. Sie haben beim Blockrand aber stets die Chance nach hinten hinaus zu lüften - wichtig ist, dass von dort kein Verkehrslärm kommt. Dafür sorgt der geschlossene Innenhof. Man schützt sich nach vorne durch Schallschutzgläser und hat im Sommer nach hinten hinaus eine Ruheoase, wo die Luft von Bäumen gekühlt und gefiltert wurde. Stehen die Häuser offen zur Straße, ist der Lärm noch vorne wie hinten gleich. Die Bewohner können sich nicht nach hinten zurückziehen (vgl. TAFEL 3, Lärmquelle (x)).

Die geschlossene oder halbgeschlossene Bauweise hat weitere Vorteile: Wenn Häuser eng beisammen stehen, beschatten sie sich gegenseitig. Die Mittagssonne hat wenig Angriffsfläche. Die Außenwände heizen sich weniger auf als bei freistehenden Gebäuden. Im Winter strahlen sie auch weniger Wärme ab, da alle Häuser Kommunwände zu heizenden Nachbarn haben. Die Außenwände strahlen ihre Abwärme teilweise in den Innenhof, der im Windschatten liegt. Sie bleibt eine Zeitlang im Karree. Es entwickelt sich ein **Mikroklima**: Im Winter sind die Nächte weniger frostig - im Sommer sind sie lauer. Zusätzlich bringen die Bäume Kühle, denn sie verdampfen unablässig Wasser. An heißen Sommertagen kann das gerne ein oder zwei Grad Celsius ausmachen. Die Einwohner lüften dann „nach hinten hinaus“, während sich der Asphalt der Straße beständig aufheizt. Diesen Mikroklimaeffekt kann man bereits in der Orangerie von Versailles studieren.

Allgemein bleibt die **Himmelsrichtung** bei unserer Bebauung unberücksichtigt. Die Dreizimmerwohnungen sind derart beschaffen, dass Eltern- und Kinderzimmer getauscht werden können. Bei einer Ost-West-Orientierung ist dies zweitrangig - bei Nord-Süd-Orientierung kann man die Aufenthaltsräume nach Vorliebe tauschen: Eine Familie kann das Kinderzimmer wahlweise von Norden nach Süden legen. Vielleicht aber ist ein nördliches Kinderzimmer mit 70 Metern Ausblick inspirierender, als ein südliches mit nur 25 - zumal sich ggf. die Aussicht auf Laubbäume mit Singvögeln und Eichhörnchen einstellt.

Dazu noch einige Ausführungen, denn der Autor kann aus eigener Erfahrung berichten: Ich wohne seit Jahren in einer Wohnung aus den 1950ern mit Nordbalkon zum Innenhof. Anfangs hielt ich dies für fachlich falsch. Über das Jahr lernte ich jedoch diesen Balkon zu schätzen. Wie ist das möglich? Im Sommer geht die Sonne soweit nördlich auf, dass sie gegen sieben Uhr auf den Freisitz trifft. Man nimmt den Morgenkaffee mit Morgensonne. Abends ab acht kommt sie hinter der Südfassade hervor, sodass ein Abendessen in der Sonne möglich wird. Über die heiße Mittagszeit ist der Balkon angenehm schattig. Ich nehme also alles zurück, was ich in der Theorie über einen Nordbalkon gelernt habe. Die Wohnung hat übrigens auch einen Südbalkon, auf diesem stehen nur die Wäscheständer und im Sommer die Tomaten (siehe Staffelung der Privatheit). Ein Aufenthalt darauf ist kaum möglich wegen des Straßenlärms und der schieren Hitze nach Süden. Hier kommen wir auf die obigen Ausführungen zurück. Lärmpegelmessungen ergeben am Balkon zur Straße 65 bis 75 dB, am Balkon zum Innenhof sind es zeitgleich maximal 40 dB. Das ist ein erheblicher Unterschied.

Ende der persönlichen Anmerkungen

## Kapitel 2

Füllen wir nun die gleichen Karrees mit Wohnblöcken in **Zeilenform** (siehe TAFEL 3). Um eine gleiche Grundflächenzahl zu erzeugen, brauchen wir zwölf Wohnblöcke mit 356 Quadratmetern.

Wir sehen den Vorteil, dass wir die Grundrisse der Wohnungen sehr gut auf die **Himmelsrichtung** abstimmen können (Nord-Süd bzw. Ost-West). Zwei Drittel der Gebäude stehen aber senkrecht zu einer Straße: Die **Geräusche** einer Lärmquelle (x) dringen weit in die Zeilen hinein und geben sich das Echo. Ob vor oder hinter dem Haus - es besteht immer ein Hintergrundrauschen der Straße. Es entsteht kein Lärmschatten. An viel befahrenen Strecken

werden darum oft Lärmschutzwände nachgerüstet. Das Problem des Echos gilt auch für die Schallemissionen der Bewohner. Laute Musik bei offenem Fenster verbreitet sich im ganzen Viertel, da der nahe und gegenseitige Stand das Echo provozieren. Stehen sich Gebäude wie Scheiben gegenüber, ist das ein ideales Schallpingpong.

Hier noch ein Rückblick auf den Blockrand: Zwar gibt sich der Straßenlärm im Blockrand genauso das Echo, doch betrifft dies nur die Straßenseite. Die Hofseite liegt im Schallschatten. In den Innenecken des Blockrandes stehen die Häuser zwar auch nahe beieinander, der Schall wandert aber bereits nach der ersten Reflexion in die Tiefe des Innenhofes. Entsteht der Schall in der Mitte des Blocks, muss er zunächst 70 Meter zurücklegen, um zurückgeworfen zu werden. Bei Wiederkehr hat die Schallwelle immerhin 140 Meter hinter sich (Siehe TAFEL 1-oben rechts). Der Abstand ist bei der Bewertung von Lärm von entscheidender Bedeutung (Abstandsregeln  $1/r$  bzw.  $1/r^2$ ). Je weiter der Weg einer Schallwelle, desto mehr kommen auch Brechungen (durch Thermik) und Bodendämpfung (durch Wiese) zum Tragen.

Fragen wir nun, was sich dem Auge des Besuchers einer Zeilensiedlung zeigt: Ein Passant (y) hat beim Streifzug drei **Fassaden** zum Anblick:

1. Die Rückseite der Zeile mit dem Treppenhaus, den Badfenstern und dem Vordach über dem Eingang.
2. Die Balkonseite, wo man Bewohner freiwillig oder unfreiwillig ihrer Privatsphäre beraubt.
3. Die Giebelseite mit ihren Blindfeldern. Sie ist oft ohne Fenster, da die Grundrisse ganz auf das „Durchwohnen“ ausgelegt sind. Die großformatigen Putzflächen sind witterungsanfällig, häufig sogar mit Faserzementplatten belegt. Es muss sich jeder Gestalter fragen, ob es erfreulich ist, dem Besucher eine Giebelseite ohne Fenster darzubieten.

Steht der Besucher (y) an der Kreuzung im Blockrand sieht er: Keine Badfenster, keine großen Balkone, keine Treppenhausfenster, keine Blindseiten, keine Wäscheleinen, keine Tiefgaragenabfahrten, keine Mülleinhausungen, keine privaten Fahrradständer - denn dies ist alles im Innenhof (vgl. TAFEL 1-Mitte). Was der Passant an der Kreuzung im Blockrand sehr wohl sieht, sind die **Ladenflächen** mit Breitseite zur Straße. Im Blockrand lassen sich die 3'300 m<sup>2</sup> Gewerbeflächen ringsum an der Straße positionieren. Alle Lagen sind vorteilhaft, da sie von der Straße genau gesehen werden können. Die Ausbeute an Schaufensterfläche ist im Blockrand viel höher. In der Zeile sind nur die Gebäude der ersten Reihe für Gewerbe geeignet, und dort auch nur diejenigen mit Traufstand (Lage „Mayerstraße“ – TAFEL 3).

Kommen wir damit zu den **Außenanlagen im Zeilenbau**: Der Spielplatz (s) müsste zwischen den Häuserzeilen stehen, keine 10 Meter von einem Fenster entfernt, ohne Blickbeziehung zu dem meisten Wohnungen. Bei 22 Metern Zeilenabstand zwischen den Gebäuden, können Bäume keinen Kronendurchmesser von 10 Metern entfalten, ohne Licht zu rauben. Eine Blickdiagonale von 120 Metern ist freilich nicht möglich. Es gibt keine Räume im Quartier, die den Blicken Unbefugter entzogen sind. Die Räume zwischen den Zeilen haben wenig Aufenthaltsqualität, da sie direkt vor den Wohnzimmern der Nachbarn liegen.

Das Karree bildet kein **Mikroklima**, da der Wind quer durch die Wohnblöcke weht. Dieses Querlüften ist zwar bei verbrauchter Luft gewünscht, führt aber zum schnelleren Auskühlen der Fassaden. Die Grünflächen bilden keine kompakte Form, sondern schmale Streifen. Vögel müssen über Dächer fliegen, um alle Bäume eines Karrees abzusuchen. Die gekämmte Struktur der Zeile bildet keine Höfe, die Abwärme im Karree halten könnte. Je nach Windrichtung entstehen Schneisen. Gut für die Entlüftung, schlecht für das Mikroklima.

Ein weiterer Nachteil der Zeilenbebauung ist die lückenhafte Abfolge der **Hausnummern**. Geht unser Besucher die „Mayerstraße“ entlang, folgen die traufständigen Häuser einer übersichtlichen Nummerierung. Biegt der Besucher aber in der „Müllerstraße“, beginnt die Nummerierung zu springen: Zählt die zweite Reihe noch zur Mayerstraße? Ist die dritte Reihe bereits eine andere Straße? Welche Nummern haben die inneren Häuser der Zeile? Das mag bei der Beurteilung aus der Vogelperspektive kleinlich wirken, jedoch nähern sich Gäste aus der Fußgängerperspektive. Der Besucher (y) steht vor einer Tafel mit der Anschrift „von... bis“. Meist müssen sich Gäste an einen Feuerwehrplan wenden, um zu erkennen, wo Hausnummer 58 ist. Wie einladend ist es, eine Karte zu studieren, die den Rückweg im Notfall zeigt? Wie einfach ist dagegen die Nummerierung im Blockrand! Die Hausnummern folgen der Reihe aufsteigend oder absteigend, gerade oder ungerade. Sind Rückgebäude vorhanden, erhalten sie keine gesonderte Hausnummer, sondern werden mit Zusatz am Klingelschild kenntlich gemacht. Die Hausnummern in TAFEL 1 ergeben sich von selbst: Die Eckhäuser gehören zur breiteren Straße, die Querstraßen laufen linear durch. Es genügen kleine blaue Emailleschilder - kapitale Anschriften, mit der Rolle aufgetragen, sind nicht nötig.

Resümee:

Der Vorteil, die Grundrisse ganz auf die Himmelsrichtungen ausrichten zu können, wiegt keineswegs die Nachteile auf. Wenn wir gleiche Dichten wie im Blockrand erzeugen wollen, müssen die Zeilen so nahe beieinander stehen, dass kaum ein großer Baum dazwischen Platz hat. Durch die Einsehbarkeit von Vorder- und Rückseite, entfällt die Staffelung der Privatheit.

Es gibt keine Seite der Zeile, die nicht von der Straße einsehbar ist. Einwohner verlassen das Haus und stehen vor den Balkonen der Nachbarzeile. Man steht im Freien, aber nicht auf einer Straße, wo man im Getümmel der Passanten, Fahrräder und Kraftfahrzeuge untertaucht. Man steht dort exponiert und läuft die zwanzig oder sechzig Schritt bis an das Trottoir. Gleich ergeht es den Gästen: Man klingelt vor den Balkonen der Nachbarn. Diese sitzen dort in erhobener Lage. Es soll schon vorgekommen sein, dass Gäste für ihr Parkverhalten getadelt wurden, denn die Nachbarn können ihren Balkon als Kanzel missbrauchen. Der Gast steht dabei nicht im Getümmel eines Trottoirs, sondern wie eine Maus vor verschlossenen Loch. Vorteil im Blockrand nach obigem Vorbild: Der **Kanzeleffekt** erhobener Balkone fällt aus, wenn Zugang und Balkone an getrennten Seiten sind. Außerdem haben Blockrandhäuser in der Regel Vorder- und Hintereingang. Das verhindert die Beschattung durch neugierige Nachbarn. In der Zeilenbauweise aber entfällt der Hintereingang, da man um das Haus herumgehen kann. Das führt wieder zum obigen Szenario.

Viele Architekten haben das Problem der Toilettenfenster in der Zeilenbauweise erkannt. Oft wurden die Bäder in die Dunkelzone gerückt, um weitere Aufenthaltsräume an die Straße zu legen. Dies führt zu freundlicheren Fenstern an der Fassade, kostet aber den Preis der Kunstlichtbäder ohne natürliche Belüftung.

Ein weiterer entscheidender Nachteil der Zeile ist die Eingliederung von Gewerbeflächen. In unserem Beispiel ist nur die Hälfte der Häuser für Gewerbeflächen im EG geeignet. Läden im inneren des Karrees sind nahezu unmöglich, da sie erstens nicht gesehen werden und zweitens Personenverkehr in die Mitte des Karrees locken. Es gibt wenige Beispiele für dauerhaft prosperierende Läden in Zeilenbausiedlungen.

Der Blockrand ist bei gleicher Dichte aufgeräumter, übersichtlicher, ökonomischer, privater und grüner. Oft ist auch ästhetischer. Es gibt Lösungen ohne das „Berliner Zimmer“, also jenem Durchgangszimmer im Eckgrundriss. Diese sind zwar etwas benachteiligt, was die Beleuchtung betrifft, jedoch können alle Grundrisse zweiseitig belüftet und belichtet werden (inklusive Tageslichttreppenhaus). Die Eckhäuser haben aber den Vorteil, dass die Gewerbeoptionen im Erdgeschoß noch günstiger sind: Reklame kann über die Kreuzung gelesen werden, Kundschaft kommt aus vier Himmelsrichtungen, Geschäfte haben Schaufenster nach zwei Seiten, Bars und Bistros laufen besser. Zeilenbauweise ist prädestiniert für die funktionsgetrennte Stadt. Sie haben sich als das beste Konjunkturpaket für Einfamilienhäuser herausgestellt.

Wichtig ist, die Innenhöfe im Blockrand von unmenschlichen Lärmquellen frei zu halten. Der beschirmende Wagenburgeffekt könnte zu einem Lärmkessel werden.

Wichtig bei der Bearbeitung des Blockrandes ist auch, dass Gebäude nicht zu lange an der Straße sind. Bei zu langen Blöcken verliert sich die Proportion von Länge zu Höhe der Fassade. Ratsam sind neue Flurnummern alle fünfzehn bis dreißig Meter. Das verhindert unmäßige Lauben- oder Innengänge und bringt Abwechslung in der Fassadengestalt. Die Frage was „modern“ aussieht, ist dabei nachrangig, denn die Vorzeichen zur Stadt der Moderne wurden getauscht. Eine Neubewertung ist darum ratsam.

\*\*\*\*

## C: BERECHNUNGEN

### Fläche eines Karres

118 m  
118 m  
13.924 m<sup>2</sup>

### Fläche aller vier Karres

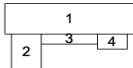
13.924 m<sup>2</sup>  
4 Faktor  
55.696 m<sup>2</sup>

### Fläche des Quartiers (mit Straßenraum)

256 m  
256 m  
65.536 m<sup>2</sup>

### Ermittlung der Grundfläche

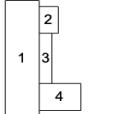
Block 1 jeweils ermittelt aus CAD-Flächen

BLOCK I 1	411,96
	<b>Fläche</b>
1: 31,98 * 8,43	269,59
2: 7,38 * 9,85	72,69
3: 13,92 * 2,76	38,42
4: 7,38 * 4,21	31,07
<b>Summe:</b>	<b>411,77</b>
<b>Rundungskorrektur:</b>	<b>0,19</b>

Block 2

BLOCK II 2	465,33
	<b>Fläche</b>
1: 31,98 * 8,43	269,59
2: 7,38 * 10,27	75,79
3: 13,80 * 3,10	42,78
4: 7,50 * 10,27	77,03
<b>Summe:</b>	<b>465,19</b>
<b>Rundungskorrektur:</b>	<b>0,14</b>

Block 3

BLOCK III 3	424,09
	<b>Fläche</b>
1: 8,43 * 31,98	269,59
2: 4,68 * 7,38	34,54
3: 3,10 * 13,80	42,78
4: 10,27 * 7,50	77,03
<b>Summe:</b>	<b>423,94</b>
<b>Rundungskorrektur:</b>	<b>0,15</b>

Ein Karree besteht aus

4 Stück Block I	4*412	m <sup>2</sup>	1.648	m <sup>2</sup>
2 Stück Block II	2*465	m <sup>2</sup>	930	m <sup>2</sup>
4 Stück Block III	4*424	m <sup>2</sup>	1.696	m <sup>2</sup>
Summe 10 Blocks			4.274	m <sup>2</sup>
Ergebnis			<b>4.274</b>	<b>m<sup>2</sup></b>

### Ermittlung der Grundflächenzahl pro Karree



4.274 m2  
 13.924 m2  
**0,31 GRZ** Nicht eingerechnet sind unterirdische Bebauungen (Tiefgarage)

### Ermittlung der Geschossflächenzahl pro Karree

Für das Dachgeschoß wird der Faktor 2/3 zum Regelgeschoß angewandt

0,31 GRZ  
 4,66 Faktor  
**1,43 GFZ**

### Ermittlung der Wohnfläche pro Etage

	Haus 1			Haus 2	
	25	m2		12	m2
	13	m2		5	m2
	6	m2		5	m2
	4	m2		25	m2
	2	0,5 Faktor		2	m2
Summe	<b>50</b>	m2		7	m2
	15	m2		15	m2
	2	m2		2	0,5 Faktor
	25	m2		<b>73</b>	m2
	7	m2			
	12	m2			
	5	m2		16	m2
	5	m2		4	m2
	2	0,5 Faktor		7	m2
Summe	<b>73</b>	m2		15	m2
	18	m2		27	m2
	11	m2		2	0,5 Faktor
	11	m2		<b>71</b>	m2
	8	m2			
	3	m2			
	4	m2			
	2	0,5 Faktor			
Summe	<b>57</b>	m2			
	<b>50</b>	m2		<b>73</b>	m2
	<b>73</b>	m2		<b>71</b>	m2
	<b>57</b>	m2			
Summe	<b>180</b>	m2	<b>Haus A</b>	<b>144</b>	m2
					<b>Haus B</b>

### Ermittlung der Wohnfläche pro Haustyp

Das Erdgeschoß dient der gewerblichen Nutzung und wird nicht bei der Wohnfläche angesetzt.

Haus 1  
 180 m2  
 3,66 Faktor  
**659 m2**

Haus 2  
 144 m2  
 3,66 Faktor  
**527 m2**

### Ermittlung der Wohnfläche Karree

Haus 3 entspricht Haus 1  
 Haus 4 entspricht Haus 1

Haus 5 entspricht Haus 1  
 Es ergibt sich eine Häuserzuweisung wie in Tafel 1 (oben links)

12 Stück von Haus 1  
 8 Stück von Haus 2

12 St  
 659 m<sup>2</sup>  
 7.906 m<sup>2</sup>

8 St  
 527 m<sup>2</sup>  
 4.216 m<sup>2</sup>

7.906 m<sup>2</sup>  
 4.216 m<sup>2</sup>  
 12.122 m<sup>2</sup>

(Die Wände wurden 0,15 bzw. 0,25m gezeichnet,  
 damit ist der Wandbehang bzw. Schächte abgegolten.)

### Ermittlung der Gewerbefläche pro Haus

Haus 1  
 180 m<sup>2</sup>  
 1,00 Faktor  
**180 m<sup>2</sup>**

Haus 2  
 144 m<sup>2</sup>  
 1,00 Faktor  
**144 m<sup>2</sup>**

### Ermittlung der Gewerbefläche pro Karre

12 Stück von Haus 1  
 8 Stück von Haus 2

12 St  
 180 m<sup>2</sup>  
**2.160 m<sup>2</sup>**

8 St  
 144 m<sup>2</sup>  
**1.152 m<sup>2</sup>**

2.160  
 1.152  
 Summe **3.312 m<sup>2</sup>**

### Ermittlung der Einwohnerzahl pro Haus

Setzen wir eine Belegung der Wohnungen mit einem Quotienten von

42 m<sup>2</sup>/EW an, ergibt sich.

659 m<sup>2</sup>  
 42 m<sup>2</sup>/EW  
 15,69 EW in Haus 1

527 m<sup>2</sup>  
 42 m<sup>2</sup>/EW  
 12,55 EW in Haus 2

Bei Aufrundung auf ganze Personen ergibt sich eine Einwohnerverteilung wie in Tafel 1 (oben links)

### Ermittlung der Einwohnerzahl pro Karree

Bei aufgerundeter Einwohnerzahl ergibt sich folgender Wert

	12	St	Haus 1
	16	EW	
	192	EW	
	8	Stück	Haus 2
	13	EW	
	104	EW	
Summe	192	EW	
	104	EW	
	<b>296</b>	<b>EW</b>	

Bei Berechnung über die gesamte Wohnfläche pro Karree ergibt sich

12.122	m <sup>2</sup>	Wohnfläche p. Karree
42	EW/m <sup>2</sup>	
<b>289</b>	<b>EW</b>	

### Ermittlung der Einwohnerdichte pro Karree

Setzen wir eine Belegung der Wohnungen mit einem Quotienten von

<b>42</b>	<b>m<sup>2</sup>/EW</b>	an, ergibt sich.
13.924	m <sup>2</sup>	entspricht
1,39	ha	entspricht
0,0139	km <sup>2</sup>	
296	EW	
1	ha	
213	EW/ha	entspricht
21.295	EW/km <sup>2</sup>	
289	EW	
1	ha	
208	EW/ha	
20.791	EW/km <sup>2</sup>	

Wir erreichen im Karree Einwohnerdichten über 20 000 EW/km<sup>2</sup>

### Ermittlung der Einwohnerzahl pro Quartier

296	EW	
4	Stück	Karree
1.184	EW	
65.536	qm	entspricht
6,55	ha	Fläche d. Quartiers
181	EW/ha	entspricht
18.076	EW/km <sup>2</sup>	

### Ermittlung der Grünfläche in der Mitte eines Karrees

Gehen wir davon aus, dass eine Tiefgarage 22m in die Grundstückstiefe ragt, bleibt in der Mitte des Karrees ein Quadrat mit Kantenlänge 57m

60 m  
60 m  
**3.570 m<sup>2</sup>** Grünfläche auf Mutterboden

Zum Vergleich ein Standard-Fussballfeld hat

105 m  
68 m  
**7.140 m<sup>2</sup>**

3.570 m<sup>2</sup>  
7.140 m<sup>2</sup>  
0,50 Quotient

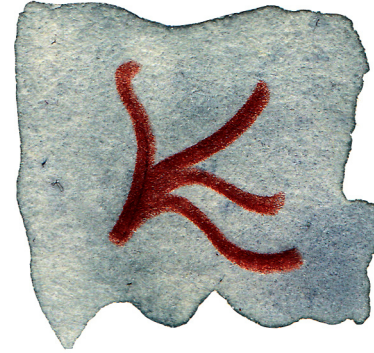
#### **Ermittlung des Verhältnisses von Grünfläche zu Karrefläche**

3.570 m<sup>2</sup>  
13.924 m<sup>2</sup>  
0,26 Quotient

# Vom Greifen und vom Begreifen

Ein Aufsatz über die Architektur der Gegenwart

Vom Greifen und vom Begreifen



# Vom Greifen und vom Begreifen

Ein Aufsatz über die Architektur der Gegenwart

\*



- 1      *Rückblick*: Heroische Landschaften | 1
- 2      Grenzen der Moderne | 41
- 3      Ästhetische Unschuld und sinnliche Verarmung | 89
- 4      Begriff und Sinnlichkeit | 99
- 5      *Ausblick*: Die Rekonstruktion erreicht die neue Welt | 109





Wenn ein Kind auf die Welt kommt,  
ist es mit Blut und Schleim überzogen.  
Sein Blick ist vernebelt.  
Die Amme durchtrennt seine Nabelschnur.  
Sie wäscht den Säugling und legt ihn in ein Bettchen.  
Wenn er wach ist oder schläft –  
er streckt die Hände von sich.  
Und im Zucken seiner Finger erkennen wir,  
dass er träumt.

Deutschland im Februar 2013

1

# Heroische Landschaften

# Der Funktionalismus

Als Henry Ford 1903 seine Fabrik in Detroit eröffnete und mit der Herstellung von Automobilen begann, geriet die Welt ins Staunen. Sie staunte über die Produktivität der seriellen Herstellung. Grundlage hierfür war die uneingeschränkte Rationalität aller Arbeitsschritte. Begeistert von derartiger Schaffenskraft begannen Architekten eine Ästhetik zu suchen, die rein von der Funktion bestimmt sei. Der Slogan ‚Form follows function‘ machte die Runde, bis sein Urheber nicht mehr eindeutig gefunden werden konnte. Die *Funktion* bestimmte den Lauf der Treppen, die Beschaffenheit der Öffnungen, das Aussehen der Türgriffe und so fort. Folglich waren es auch die Industriebauten, an denen sich die neuen ästhetischen Maßstäbe erproben ließen. Nach dem Ersten Weltkrieg wurden sie auf Wohnungsbau, Lehr- und Ausstellungsgebäude übertragen und fanden noch vor dem Aufstieg des Faschismus Verbreitung in Europa und bald darauf in Nordamerika. Da der Faschismus im deutschen Raum (und eigentlich nur dort) den Funktionalismus ablehnte, wurden seine deutschen Vertreter (und wiederum eigentlich nur diese) zu Exilanten. Durch die Faschismuskritik der Nachkriegsjahre bekamen die Funktionalisten einen ungeheuren argumentativen Kredit, da die deutschen unter ihnen, unmissverständlich angefeindet worden waren. So wurde der Funktionalismus nach Nordamerika exportiert und von dort reimportiert. Die Tatsachen, dass nicht deutsche Funktionalisten (Le Corbusier, Mart Stam) in Europa geblieben waren und Guisepppe Terragni funktionalistisch für den Faschismus gebaut hatte, wurden dabei so wenig berücksichtigt, wie Le Corbusiers umstrittene Haltung gegenüber dem

Vichy-Regime. Als Vorbilder strahlten vielmehr die Überseekarrieren von Gropius und Mies van der Rohe. So beherrschte der Glaube an den Funktionalismus die Architekturdebatte der 50er und 60er Jahre in Europa und Nordamerika. Ironischerweise war der Funktionalismus in den USA bis zu der Ausstellung ‚The International Style‘ eigentlich unbekannt. Obwohl Amerikaner mit ihren Hochhäusern, Fabriken, Rasterstädten und ihrem Wirtschaftswachstum die Referenzen für den Funktionalismus hergestellt hatten, nahmen ihn diese erst an, als er von Europäern intellektuell ausreichend aufbereitet worden war. Le Baron Jenney, Adler und Sullivan oder Frank Lloyd Wright waren keine Funktionalisten, obwohl sich diese mit ‚Form follows function‘ auf sie beriefen. Der Funktionalismus wurde auch nicht von den entwerfenden Architekten in den USA verbreitet. Es bedurfte zweier Intellektueller Philip Johnson und Henry-Russel Hitchcock, um ihn überhaupt diskutabel zu machen.

Am Anfang der Bewegung stand also der Eindruck, dass Produktivität und Rationalität direkt zusammenhängen. Der Ertrag der Ford-Werke war eindeutig messbar; und da er auf uneingeschränktem Rationalismus fußte (Systematisieren aller Arbeitsschritte, Messen aller Wege und Zeiten) sollte auch der Ertrag der rationalisierten Architektur messbar werden. Zum einen sollte diese dann seriell und maschinell entstehen (Walter Gropius, Konrad Wachsmann) und in der Folge sollte sie auch maschinell aussehen (Le Corbusier). Dass sie folglich seriell wirken könnte, nahm man in Kauf (Dessau-Törten).

Hinzu kam, dass der Erste Weltkrieg nicht nur politische Umwälzungen brachte, sondern auch die Einsicht, dass die Maschine den Krieg voll im Griff hatte. Dieser konnte nur noch durch industrielle Massenproduktion und Materialschlacht gewonnen werden. Die Kriegsführung des Neunzehnten Jahrhunderts mit den bunten Uniformen, den stolzen

Pferden und aufrecht ins Feld marschierenden Soldaten war auf einmal verschwunden. Auch der Krieg war funktionalisiert worden und viele der führenden Architekten waren im Ersten Weltkrieg. Der Funktionalismus hatte Industrie und Krieg vollständig durchdrungen. Die Vorstellung, die Funktionalisierung würde nun an der Architektur vorübergehen, mochte vielen unter den Architekten so naiv vorkommen, wie etwa die Einbildung nach Verdun könne es je wieder einen Krieg mit Trommeln, Fanfaren und bunten Wimpeln geben.

Für den ehemaligen Soldaten Walter Gropius zum Beispiel war es völlig klar, dass die Lehrgebäude des neuen Bauhauses in Dessau nur funktionalistisch werden konnten.

Soweit zur Entwicklung des Funktionalismus. Von nun an war die Bewertung nach Funktionalität oberstes Kriterium bei der Beurteilung von Stühlen, Wohnsiedlungen, Küchen und Wolkenkratzern.

\*\*\*

Jeder Künstler und jeder andere Gestaltende sucht nach Formen für sein Werk. Kunst ist Arbeit an der Form. Wie kann die Funktion formen, wenn Werke keine unmittelbare Funktion haben? Es scheint ratsam beim Entwerfen eines Stuhles, niemals seine Funktion aus den Augen zu verlieren. Wie aber schreibt der Funktionalist seine Romane? Wie klingt funktionalistische Musik? Angenommen ein Schriftsteller hat eine Idee. Muss er sich nicht bald auf seinen Geschmack, seine Erfahrung, sein Gewissen, seine Intuition oder Ähnliches verlassen, will er an seiner Idee weiter arbeiten? Der Funktionalismus kann ihm keine Hilfe geben. Dem Musiker geht es ähnlich. Um seine Ideen zu sortieren und zu formulieren, muss er sich auf seinen Geschmack und sein Talent verlassen. Der

Funktionalismus als Methode ist hier unbrauchbar. Nicht eine Mozart-Symphonie wäre entstanden, wäre der Komponist Funktionalist gewesen.

Die Unreinheiten des Funktionalismus wurden bald durch Kritiker wie Julius Posener aufgedeckt – ja beinahe mit detektivischem Eifer offengelegt. Baumeistern wie Mies van der Rohe warf man vor, geschmacksorientierte Künstler zu sein. In der Villa Tugendhat und im Barcelona-Pavillon diskutierte man über die Funktionalität der Chromblenden und im Seagram Building über den Schattenwurf der Doppel-T-Profile. Wie konnte es auch anders sein? Wenn es tatsächlich einen Funktionalismus als leitende Methode gäbe, müsste ja jedermann, der die intellektuellen Fähigkeiten zum Funktionalismus hat, gleich eine Villa Savoye entwerfen. Das ist aber nicht der Fall. Erst nachdem ein Architekt so viele Leinwände bunt bemalt hat, wie seinerzeit Le Corbusier, ist er fähig, eine derartige Formenvielfalt zu entwickeln und die einmalige Treffsicherheit bei Auswahl seiner Wandfarben an den Tag zu legen.

Rein und makellos steht die Villa frei in der Landschaft. Ein Weg führt um das Bauwerk herum. Sein Eingang ist an der Rückseite. Frei von Menschen und Büschen, unantastbar steht sie auf perfekt bereinigtem Rasen. So stolz und leuchtend wie Schloss Chambord an der Loire – und genauso unbewohnbar.

Der Funktionalismus als Methode hätte nicht mehr als eine weiße Schachtel mit Fenstern aus dem Gebäude gemacht. Aus welchem funktionalen Grund zum Beispiel folgt die Baumasse dem vertikalen Dreischritt? Sie besteht aus einem Sockelgeschoss mit Stützenring und Kern, einem Hauptgeschoß als regelmäßig durchfensterte Bel Etage und schließlich einer Dachlandschaft mit freiem Skulpturengarten. Das Sockelgeschoß ist zurückgesetzt, folglich liegt es im Schatten, das

Hauptgeschoss strahlt dadurch umso mehr im Sonnenlicht. Der Kern hinter den Stützen ist grün gestrichen. Sollte er nicht im Schatten liegen, scheint er, umringt vom Rasen, wie getarnt. Im Kontrast leuchten das Hauptgeschoß und Dachgarten darüber. Aus dem gleichen Grund ist das Sockelgeschoß nach hinten hufeisenförmig. Dadurch wirkt es noch zurückgezogener und vor allem kantenlos. Von der Straße kommend ist das Sockelgeschoß noch voll zu sehen, da es nur zu den Seiten und nach hinten eingerückt ist (zu diesen Seiten ist es auch grün gestrichen). Geht der Besucher den notwendigen Weg um die Villa herum, setzt der Schwebefeffekt ein und kommt auf der Rückseite im Garten voll zur Geltung. Nicht zufällig zeigen so gut wie alle Fotos die Villa Savoye von hinten.

An diesem Punkt lässt sich nur erahnen, wie weit der nachplappernde Funktionalist von all diesen Kunstgriffen entfernt bleibt. Nur der Architekt, der vom ‚Raub der Sabinerinnen‘ weiß oder einmal um ‚Judith und Holfernes‘ herumgegangen ist, spornt sich zu derlei Raffinesse an. Viel mehr noch als Ozeandampfer, Automobil oder Propellerflugzeug wollte die Villa Savoye etwas anderes sein: Strahlend königlich weiß auf makellosem Rasen wie Chambord, allansichtig wie die Villa Rotonda und dennoch verschlungen ohne Hauptansicht wie die Skulptur Donatellos.

Waren die meisten Funktionalisten im Kern Klassizisten, so war Le Corbusier hinter all der modernen Attitude ein Renaissance-Architekt. Als ‚Homo universalis‘ wollte er sich verstanden wissen. Er malte und zeichnete, er dichtete und belehrte. Er gab ein Maßsystem heraus, das zugleich menschlich als auch universell sei und auf dem Goldenen Schnitt basierte. Um wissenschaftlich zu sein, legte er es medienwirksam Albert Einstein vor. Um als eifriger Naturforscher zu gelten, sammelte er Muscheln und anderes Strandgut. Um als Gelehrter zu gelten, reiste



er zu allen möglichen Kongressen und sprach überall, wo man ihn hören wollte. Um Künstler zu sein malte er nackt und *al secco* an die Hauswände von Freunden. Um Dichter zu sein, pries er in Versen und Malcollagen den rechten Winkel und sprach der Poesie zu Gunsten in keiner Silbe von Architektur. Um Humanist zu sein, kämpfte er über die Grenzen der Fairness hinaus um Aufträge menschenfreundlicher Einrichtungen. (Gemeint sind der Völkerbundpalast in Genf oder die Hauptquartiere von UN und UNESCO in New York beziehungsweise Paris.) Nur die Musik ließ er unangetastet. Das konnte Jeanneret aber gelassen sehen, da dies die Renaissancegeister ja auch getan hatten. Erst im Alter zog er sich zurück, um in der Schneckenform des ‚Cabanon‘ als Eremit zu hausen.

In welchem Kontrast dazu steht die Person des Ludwig Mies van der Rohe! In Reden spielte dieser seine Ausbildung als Lehre bei einigen Meistern und die Lektüre einiger Bücher herunter. Obwohl er als geschickter Zeichner galt, delegierte er die Zeichenarbeit gerne an Gehilfen. Er schrieb gepflegt Korrespondenz, aber nicht mehr und ließ sich den Spott Philip Johnsons gefallen, der ihn als bewussten Antiintellektuellen bewitzelte, der etwa drei Bücher besitze, diese aber nie benutze. Den malenden oder dichtenden Mies van der Rohe kann man sich schon gar nicht mehr vorstellen.

Im ihrem Funktionalismus (und nur dort) waren sich Mies van der Rohe und Le Corbusier einig.

Nun könnte man einwenden, dass der Funktionalismus doch während der Postmoderne kritisiert und zum Teil revidiert wurde. Aus persönlicher Erfahrung weiß ich aber, dass er in der akademischen Lehrmeinung bis heute weiterlebt. Mein eigenes Bachelorstudium (Beginn 2005) lief unter den Slogans ‚Less is more‘ und ‚Ornament ist Verbrechen‘. Das Urteilsvermögen ganzer Jahrgänge ist beschädigt worden.

Was aber aus dem Funktionalismus wurde, kann genau an Philip Johnson beobachtet werden. Genauer gesagt auf seinem Landsitz in New Canaan, Connecticut. Er ist seit 2007 öffentlich zugänglich. Wir alle kennen sein ‚Glass House‘ von 1949. Gegenüber der Ikone steht aber auch ein Pendant aus Ziegeln, Flachdach und kreisrunden Fenstern. Es wurde zeitlich und örtlich parallel zum Hauptgebäude gebaut. Auch das ‚Brick House‘ enthält einen Schlafbereich und eine Nasszelle. Es ist aber – bis auf die drei Rundfenster und die Lichtbänder im Flachdach, völlig introvertiert. Über dem Bett schirmt sogar ein eingezogener Baldachin den oder die Schlafenden von der Außenwelt ab. Das ‚Brick House‘ war von Anfang an als Antithese zum ‚Glass House‘ geplant – entstanden sie ja gleichzeitig. Philip Johnson (Meister der Dialektik) war sich also schon voraussehend im Klaren, dass Wohnen niemals permanente Transparenz sein könne. Da die Gebäude vom Raumprogramm in etwa gleich sind und sich schräg gegenüber stehen, kann der Bewohner den Umständen und Stimmungen entsprechend jederzeit hin und her wechseln. Und plötzlich wird eine Ikone in These und Antithese benutzbar!

In der Fachwelt machten aber nur die Fotografien der Glasikone die Runde und nur diese sind in die Geschichtsbücher der Moderne gelangt. Nur wer sich mit Johnsons Privatanwesen beschäftigt, erkennt, wie das Gebäude tatsächlich benutzt werden konnte. Bei den Architekten im zweiten oder dritten Glied kam nur das Bild eines Glashauses an und diese streiten nicht selten bis zum heutigen Tag für ‚reine Transparenz‘. Wie viele Missverständnisse, Schmähungen und boshafte Debatten wären unerspart geblieben, wäre dieser Umstand offengelegt worden?

Johnsons Anwesen lehrt uns jedoch noch weiteres. Der *Landlord* erweiterte das Grundstück über die Zeit seines langen Lebens. Am Ende war es bis auf 47 acres (das sind etwa 19 Hektar) angewachsen.

An einem Teich in einer Senke baute der weltberühmt gewordene Architekt einen Pavillon im Rundbogenstil. Von dort aus kann man das Wasserspiel einer Fontäne bewundern. Auf dem Grundstück wurde eine eingegrabene Gemäldegalerie mit Rundellen gebaut. Dort steht ein Skulpturenpavillon im Polygonal-Stil, eine kleine Bibliothek und ein Holzhaus mit Satteldach und Veranda. Das Verandahaus stammt von den Farmern, die vor Johnson dort lebten. Zwischenzeitlich gibt es dort einen Pavillon im Gehry-Stil, ein ‚Ghost House‘ und so manches mehr. Johnson hat die Landschaft über die Jahre hinweg mit putzigen kleinen Ikonen bevölkert. Dank seines langen Lebens, kann auf den saftig-grünen Hügeln New Canaans das Jahrhundert in idyllischer Zweitfassung besichtigt werden.

Wie konnte sich eine derartige Formenvielfalt einwickeln? Der Funktionalismus trat doch an, alle Launen und alles unnütze Beiwerk aus der Architektur zu tilgen und in der Folge einen einheitlichen, internationalen und beständigen Stil zu schaffen. Da die Funktionen doch eindeutig bestimmt werden können, müssen die Formen auch so uniform sein, wie das Spätwerk von Mies van der Rohe. Tatsächlich setzte nach dessen Tod im Jahre 1965 eine Funktionalismus-Debatte ein. Le Corbusier war vom rechten Winkel abgekommen und formte aus der Masse des ‚béton brut‘. Im englischsprachigen Raum wurden Gegenmodelle zum ‚Less is more‘ entwickelt. Die geistige Haltung der Architektur wurde entfunktionalisiert. Im Geist der Eliten wurde der Funktionalismus korrigiert, in der Praxis blieb die Architektur jedoch funktionalistisch; oder sind die Bauten von Louis I. Kahn, Aldo Rossi oder Peter Zumthor nicht alle materialpuristisch, minimalistisch und konzeptisern?

Theoretisch hätten sich die Gebäude durch den Funktionalismus ähnlicher werden müssen - faktisch ist aber genau das Gegenteil eingetreten: die Gebäude wurden unterschiedlicher und modischer denn je! Gönnen Sie

sich den Spaß und gehen Sie in eine Hochschulbibliothek, um die alten Bauzeitschriften durchzublättern. Lassen Sie sich die archivierten Bände aus den 70er oder 80er Jahren geben. Im ersten Moment möchte man darüber spotten, dann erkennt man den Ernst der Lage.

## Die Avantgarden

Wenn Architektur eine Kunst ist, so gibt es einen wichtigen Unterschied zu den anderen Gattungen. Nehmen wir als Beispiel die Bühnenkünste. Hier sind wenige Autoren in der Lage, ganze Epochen mit den nötigen Stoffen zu versorgen. Es genügt zum Beispiel, wenn es über ein oder zwei Jahrzehnte hinweg nur eine Handvoll Autoren gibt, die erstklassige Bühnenstücke schreiben. Für die Bühne gilt: lieber drei Avantgarde-Dichter, die hervorragende Stücke schreiben, als derer zwanzig, die nur Kraftloses auf die Bretter bringen. Im Drama können zehn wirklich gute Autoren die Spielpläne über Jahrzehnte füllen.

Das gleiche in der Musik: Vor all den Kapellmeistern, Sängern, Orchestermusikern, Solisten und Musikverlegern waren es eigentlich nur drei Komponisten, die die Formen der Wiener Klassik erfanden und erprobten, dann zur Reife brachten, um sie zuletzt vollständig zu verdichten und auszuspielen. Natürlich gab es daneben eine Vielzahl weiterer Kompositeure; trotzdem wurde das Gros der Formfindungsarbeit von einer Avantgarde an Profitonsetzern erbracht. Und das Gros konnte all die anderen Künstler mit ihren Stoffen versorgen, deren Kunst darin bestand, diese möglichst trefflich zu Gehör zu bringen.

Oder in die Malerei: Am Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts taten sich zwei Maler Picasso und Braque zusammen und formten im Wechselspiel, aber mehr oder weniger alleine, das was man den Kubismus nennen sollte. Auch hier genügen die Werke weniger, um ein vitales und sich erneuerndes Bild der Malerei zu formen.

Nicht so in der Architektur: Zwar gibt es auch hier eine Avantgarde, die unablässig nach neuen Formen sucht und danach trachtet, diese vor die Augen (möglichst aller) zu führen - nur kann diese Avantgarde niemals den gesamten Bedarf an Formen abdecken. Nie kann die Avantgarde allein die Städte, Dörfer und Weiler mit ihren Formen versorgen, wie dies die Schriftsteller mit ihren Romanen, die Popmusiker mit ihren Songs, oder die Möbeldesigner mit ihren Fabrikstücken tun. Unter den Architekten und Baumeistern ist die Formfindungsarbeit weit verstreut und daran hat auch die Reproduzierbarkeit der Kunstwerke nichts geändert.

Das heißt es gibt zu jeder Zeit erstrangige Architekten, die die Diskurse beherrschen und ein Terrain abstecken, in dem dann eine Vielzahl zweit- und auch drittrangiger Architekten tätig sein wird.

\*\*\*

Im Jahr 1952 wurde in West-Berlin ein Wettbewerb ausgelobt, an dem 53 bekannte, wenn nicht berühmte Architekten teilnahmen. Ziel des Wettbewerbes war es, das südliche Hansaviertel - beziehungsweise die nördlichen Ausläufer des Tiergartens demonstrativ zu bebauen. Berlin hatte im Zweiten Weltkrieg etwa eine halbe Million Wohnungen verloren und einige Stadtteile, wie eben das Hansa-Viertel, waren beinahe völlig verwüstet. Bis 1957 gelang es dieser Auswahl von Architekten einen Generalplan gemäß der Charta von Athen zu entwickeln und diesen dann in etwa 36 exemplarischen Bauwerken umzusetzen. Unter den Architekten finden sich die ganz großen Namen, aber auch einige überregional bekannte, nicht aber weltberühmte Kollegen (zum Beispiel Hans Schwippert oder Sep Ruf). Als Berlin 1957 zur Interbau einlud, wurden Besucher und Presse von einer locker bebauten, luftigen Siedlung

mit üppigem Grün erwartet. Zwischen dem Grün standen die Meisterwerke der Avantgarde und derer Architekten, die nicht unter der Avantgarde aber dennoch erstklassig waren. Das Potential des Geschoßwohnungsbaus, die Vorzüge der funktionsgetrennten Stadt (Charta von Athen) und die gestalterischen Möglichkeiten von neuen Baumaterialien wie Faserzement wurden demonstriert. Dort gab es eine überarbeitete Unité (nunmehr ohne Läden) und ein Ethernit-Haus von Paul Baumgarten, dessen Schönheit einfach nicht geleugnet werden kann. Manch ein Besucher, der entlang der geschwungenen Parkwege an einem meisterhaften Solitär nach dem anderen vorbei schlenderte, mag sich so und nicht anders ‚die Stadt von morgen‘ vorgestellt haben.

Die Avantgarde hatte das südliche Hansaviertel in eine Landschaft mit idyllischer Natur und strahlenden Helden am Rande geschwungener Wege verwandelt. Nun konnten aber die Götter dieser Landschaften (Gropius, Niemeyer, Aalto, Taut, Eiermann und die anderen würdigen Kollegen) nicht in der Lage sein, all die anderen zerstörten Städte mit ‚Hansa-Vierteln‘ zu füllen und dies weniger gestalterisch, denn schlicht organisatorisch! Das war ja nicht einmal in Berlin allein möglich. Was geschah jenseits der Ausläufer von Berlin-Tiergarten, nun, da sich die Avantgarde eines mustergültigen Beispiels gewiss, neuen Bauaufgaben zuwandte? Was geschah mit den anderen Städten wie Hannover oder Köln, die nicht mit der Avantgarde bauen konnten, weil es ihnen an Reputation oder an Parklandschaften reif für den Spatenstich fehlte? In einer Zeit, in der das flächendeckende Handeln von Architekten so wichtig war, wie das der Ärzte oder Notare, mussten die Städte bauen um zu überleben.

\*\*\*

Wenige Jahre später – es war 1962, legten die Architekten Müller, Heinrichs und Düttmann die Pläne für ein städtebauliches Konzept in Berlin vor. Georg Heinrichs (Jahrgang 1926 ) hatte in der von Max Taut gegründeten Hochschule der Künste studiert und 1954 abgeschlossen. Er arbeitete für den Bauhaus-Schüler Wils Ebert und Alvar Aalto. Werner Düttmann – er lebte von 1921 bis 1983 – hatte an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg bei Hans Scharoun studiert. Er war Mitglied des Deutschen Werkbundes und gehörte der Akademie der Künste an.

Beide Architekten muss man nicht kennen – auch als Architekt nicht. Beide sind in Berlin geboren, haben dort studiert und dort gearbeitet. Es genügt aber, die wenigen Zeilen ihrer Biografien zu lesen, um zu erkennen, dass man es mit zwei grundsoliden Architekten zu tun hat. Ohne Zweifel haben beide mit Fleiß und Genauigkeit studiert; sie haben sich mit den Bauwerken von Mies und Mendelsohn auseinander gesetzt; sie waren mit den Methoden von Scharoun und Aalto bestens vertraut. Es fällt leicht, sich vorzustellen, dass beide Architekten ihren Beruf mit Gewissenhaftigkeit und großer Professionalität ausübten. Sie waren die legitimen Kinder der Moderne.

Die eingereichten Pläne von 1962 wurden in der Folge ausgearbeitet und bis 1974 umgesetzt. Das neue Quartier wurde ‚Märkisches Viertel‘ getauft und spendete Lebensraum für eine ganze Kleinstadt. Das ‚Hansa-Viertel‘ hat – wenn es auch flächenmäßig klein ist – im Gesamten nur etwa 5000 Einwohner. Wir alle wissen wie viele Einwohner Berlin hat. Es war absehbar, dass ‚die Stadt von Morgen‘ – da sie ja so kommen sollte – Siedlungsprojekte für siebzehn- oder achtzehntausend Einwohner bereitstellen musste und es gereicht Gropius zur Ehre, dass er so konsequent war, auch in diesem Umfang zu bauen. Er war sogar bereit, mit seinem Namen für ein solches Trabantenprojekt zu haften.



Die Architekten der zweiten Reihe hatten also begonnen die Moderne zu vollziehen. Sie hatten – wie von ihren Meistern angewiesen – die Menschen einer ganzen Kleinstadt in wenige Wohnblöcke umgesiedelt – ohne ihnen dabei all die Eindrücke einer Kleinstadt mitzugeben. Das gesamte Straßengeschehen, die Apothekenschaufenster und die Kaschemmen, die Zigarettenautomaten und die schlecht einparkenden Autofahrer, die Imbissbuden und die Hunde an der Leine, die Parkuhren und die verlorenen Geldstücke – kurz das pralle Leben in allen Widersprüchlichkeiten. Das alles konnte in den Blöcken nicht mit einziehen. Und mangels an Widersprüchlichkeiten regte sich der Widerspruch unter den Einwohnern. Die gepriesene Frischluft, das Sonnenlicht, das Fließendwasser und das Fernsehen wirkten dagegen wie eine Farce.

Soweit ist der Massenwohnungsbau der Nachkriegszeit geschmäht, ignoriert, untersucht und revidiert worden – dies ist längst keine Neuigkeit mehr! Die großen Verlierer des Phänomens sind aber Architekten wie Georg Heinrichs und Werner Düttmann, die nur exemplarisch dastehen für all die tüchtigen Kollegen in München, Köln, Hannover, Düsseldorf und eigentlich in allen anderen Großstädten. Zunächst mussten sie mit dem Tadel des gemeinen Volkes leben. (*Gemein* hat hier doppelten Sinn.) Dann erlebten sie die fachliche Beleuchtung der Architekturkritiker und mittlerweile auch Bauhistoriker. Sie wurden erst von Bürgern dann von Experten widerlegt. Man kann spekulieren was bitterer zu ertragen ist.

Ein Architekturepoche sollte nicht an den Werken der Avantgarde gemessen werden, denn ehrlicherweise hat die Avantgarde immer schon Großartiges geleistet. Eine Epoche sollte gemessen werden an dem was tüchtige Architekten – in Treu und Glauben ihren Meistern folgend, hervorbringen oder vor allem hervorzubringen haben.

# Die Idealstadt

Le Corbusier hatte zur Interbau 57 eine adaptierte Version seiner ‚Unité d’habitation‘ von Marseille beige-steuert. Damals auf der Einweihung 1952 soll Gropius gesagt haben: *„Ein Architekt der dieses Gebäude nicht schön finde, tue besser daran seinen Zeichenstift aus der Hand zu legen.“*<sup>\*</sup> Er war sich also der anleitenden Aufgabe der Avantgarde bewusst. Vor allem sein Lebenswerk steht in diesem Gedanken. Neben ihm ist sicherlich auch Le Corbusier als Modernisierer und Prediger der Erneuerung in die Architekturgeschichte eingegangen. In seiner Rolle als Lehrer reiste er bis ins Alter dahin „wo andere nicht hingehen“ und trat für seine Überzeugungen ein.

Aus welchem Grund konnte Le Corbusier New York City nicht leiden? Als der Architekt und Stadttheoretiker in den 30er Jahren in die Metropole reiste, lästerte er unverhohlen und gab Ratschläge, wie die Stadt eigentlich hätte gebaut werden müssen. Seine bekannten Visionen der ‚Ville radieuse‘ und des ‚Plan Voisin‘ hatte er schon vor Jahren veröffentlicht. Zweifelsohne war Le Corbusier ein Radikaler. Er hatte für Sentimentalitäten nichts übrig, berief sich auf die Ökonomie und versprach sich kategorisch von der Zukunft mehr, als von der Vergangenheit. Ein idealer New Yorker - wenn auch mit einem gewissen Mangel an Kapitalismus. Manhattan war Jahrzehnte zuvor auf einer Tabula rasa ins Raster gebracht worden, die Grünzonen waren eindeutig abgesteckt und die Trennung der Lebensbereiche zeichnete sich schon damals ab. Trotzdem sah Le Corbusier die Stadt als missgestaltet und verwachsen an. Sie war ihm nicht Idealstadt genug.

---

\* Zitat nach Ursula Muscheler, Haus ohne Augenbrauen (München 2007) S. 172.

Wie sieht denn der Stadtplan der ‚Ville radieuse‘ aus? Die Parzellen und die Gebäudeeinheiten sind untereinander gleich, die Wegführung und auch die Gesamtabmessungen sind idealgeometrisch. Ist nicht die Idealgeometrie das anleitende Prinzip der gesamten Planung bis in die kartesischen Gebäude hinein? Die Idealstadt ist wiederum eine Spezialität der Renaissance. Auf Heinrich Schickhardts Idealstadtgrundriss kann ohne weiteres eine Strahlende Stadt geplant werden. Dazu vergrößere man ihre Abmessungen, tausche ihre Bausteine aus, und führe eine zweite Ebene der Wegführung ein. Abschließend definiere man den Stadtmittelpunkt neu. Genauso könnte man die Pläne von Filarete oder Dürer einsetzen. Tommaso Campanella nannte seine 1602 veröffentlichte Staatsutopie übrigens ‚La città del Sole‘. Die ‚Ville Radieuse‘ ist eine modernisierte Idealstadt mit futuristischen Komponenten.

Wäre Le Corbusier im Kern aber Futurist gewesen, hätte er Manhattan als hervorpreschendes Individuum einer Stadt ohne historischen Ballast loben müssen – so wie er auch die amerikanischen Getreidesilos als Ideal der reinen Zweckmäßigkeit gepriesen hatte. Hätte ihm New York City nicht als Waffe der Antisentimentalität im Kampf gegen die ‚Horror von Rom‘ willkommen sein sollen? New York City begegnete dem Chaos mit Tollkühnheit. Nicht die reine Geometrie des Rasters, sondern die Gesetze des Kapitalismus - nur durch ein ‚Zoning law‘ gezügelt, zwangen die Stadt zur Ordnung. Die Stadt stürmte ohne Rücksicht auf Verluste in die Zukunft und verherrlichte die Ökonomie – nur *strahlte* sie nicht rein genug. Sie war für Corbu barbarisch wie ein Dschungel.

So arbeitete und dachte Le Corbusier in den Mustern der Renaissance. Und so propagierte er sich auch! Das ist den meisten seiner Nacheiferer aber bislang verborgen geblieben. Le Corbusier war nicht Erfinder sondern Erneuerer. Das heißt er tauschte die Komponenten seiner

Formen durch neue, beziehungsweise modernisierte aus. Das stehende Fenster zum Beispiel – wie es noch Perret verteidigt hatte, ersetzte er durch ein modernisiertes Fenster im liegenden Format. Das änderte aber nichts an der Tatsache, dass er diese weiterhin reihte und dem Regellaß (Fassadenregler) unterwarf. Das gleiche in der ‚Ville radieuse‘: die modernisierten Komponenten sind die Hochhäuser, die motorisierten Trassen sind angepasste Idealerschließungen und der Flughafen ist der neue Triumphbogen der ‚Città ideale‘. Das Muster der Renaissance-Idealstadt blieb aber gleich und deshalb blieb die ‚Ville radieuse‘ auch genauso weltfremd.

Das Beispiel Manhattan zeigt aber, dass Le Corbusier die Idealisierung teurer war, als die Erneuerung durch modernisierte Komponenten allein. Die Modernisierung genügte ihm nicht, denn Wolkenkratzer als modernisierte Gebäudetypen und bereinigte Verkehrsstrassen als modernisierte Wegeführung waren längst eingeführt worden! Darüber hinaus lag längst das Raster zu Grunde. Das Stadtgrün (der Central Park) war perfekt abgesteckt und die zahlreichen Brücken deuteten doch bereits an, dass die Bürger dereinst auf der Insel Geschäfte treiben und um die Insel herum wohnen würden. Gerade von Städten wie New York hatte Le Corbusier doch gelernt, was moderne Komponenten zu sein schienen. Trotzdem schlug er vor, die Stadt genauso niederzulegen und neu zu bauen, wie das nicht modernisierte Paris. Es spielte also keine Rolle, ob die Stadt mit ihrer Reform bereits begonnen hatte – sie war erst überlebenswürdig, wenn sie dem Idealplan entsprach.

So richtete Edouard Jeanneret die Komponenten seiner Formen (Wohnhochhäuser oder Bänderfenster) an der Funktionalität aus; die

Formen gehorchten aber immer seinen Idealen. Diese richtete er an der Geometrie aus. Die Logik der Geometrie war aber nicht sein einziges Ideal.

# Die Maschine

Das zweite große Formideal, das sich Le Corbusier gewählt hatte, war die Technik. Und nichts verherrlicht die Technik mehr als die Maschine. Es ist ein Irrtum zu meinen, das Industriezeitalter brachte die Maschinen hervor. Sonst hätte für die Maschine ja ein neues Wort gefunden werden müssen, wie später für das ‚Fahrrad‘. Nun kommt der Begriff eindeutig vom Lateinischen und tatsächlich hatten die Römer Maschinen – zum Beispiel im Bauwesen. Übrigens war auch das Reitervolk der Mongolen im Stande, gewissermaßen vom Pferde steigend, Belagerungsmaschinen zu entwickeln, um die Festungen Persiens oder Europas zu überwinden. Die Maschine an sich mit ihren Hebeln, Rädern, Auslegern, Steuerungen, Antrieben und Bremsen war also keineswegs neu. Nur wurden ihre Komponenten im Maschinenzeitalter grundlegend erneuert: Sie wurden aus neuen Materialien gefertigt oder von neuen Kräften angetrieben – es wurden also nur ihre Komponenten modernisiert. Da sie plötzlich schlagartig verbessert worden waren und in der Folge bis ins Feinste hinein ausdifferenziert wurden, sind sie zum Ausdruck von Umbruch und Produktivität – nicht aber von Gerechtigkeit, Gesundheit und Menschlichkeit geworden.

Das Victoria and Albert Museum in London besitzt die Mehrzahl der erhaltenen Skizzen des Leonardo da Vinci. Weit mehr noch als im Ruhm seiner Gemälde, erkennen die Menschen Leonardos Genie in seinen Skizzen. Er zeichnete forschend und dokumentierend Menschen, Tiere, Pflanzen und die Phänomene der Natur. Da Vinci zeichnete aber auch phantastisch und zwar nicht nur Architektur oder Flugobjekte – er zeichnete

Maschinen. Er skizzierte Antriebe, Hebel, Übersetzungen und Propeller. Besonders weil seine Zeichnungen die Wunder der Technik zeigen, wird er von den Menschen als *das* geheimnisvolle Genie angesehen. Weniger berühmt aber nicht minder genial sind die Studien Brunelleschis. Neben der idealen Schönheit des menschlichen Körpers und der Natur, hat der Geist der Renaissance die Maschine studiert.

Schon lange vor dem Maschinenzeitalter half die Maschine beim Bau – zum Beispiel bei den gotischen Kathedralen. Das heißt Maschine und Architektur existierten viele Jahrhunderte nebeneinander. Beide sind ein Produkt von Technik. Die römischen Baumeister hätten also auch schon dazu aufrufen können, endlich von der Maschine zu lernen. Man hätte sich zum Beispiel auf die gewaltigen Hebel und die intelligenten Übersetzungen berufen können. Gleichmaßen hätten die Baumeister dazu aufrufen können, von anderen Produkten der Technik zu lernen – zum Beispiel von Schiffen. Tatsächlich blieb die Architektur Architektur und Maschine Maschine. Mit James Watt und seinen Nachfolgern machte die Maschine allerdings einen gewaltigen Satz nach vorne. Da diesem die Industrierevolution folgte, wurde sie ertragreicher als die Architektur oder die Segelschiffe. Die Maschine begann zu schimmern. Die Technik der Maschine und die der Schiffe – auch sie hatte zwischenzeitlich einen Satz gemacht – wurde zum glitzernden Köder. Le Corbusier hat ihn geschluckt.

Wenn ein Haus eine Maschine zum Wohnen sein soll, dann braucht es doch auch die Bestandteile einer Maschine. Das Haus bräuchte Hebel, Ausleger, Bremsen, Pumpen, Zahnräder, Bänder, eine Steuerung und vor allem einen Antrieb. Das ist absurd! Das Haus müsste so etwas wie ein Uhrwerk sein. Jede Maschine muss angetrieben werden – braucht einen Motor und jede Maschine verrichtet eine Arbeit. Nie hat ein Haus

eine Arbeit verrichtet! Und selbst wenn es uns gelänge unsere Häuser anzutreiben; es wäre grotesk, wenn dort irgendwelche Hebel zu Werke gingen, Zahnräder, Bänder oder Rotoren im Gange gehalten würden. Der Architekt stünde als irrer Daniel Düsetrieb vor seinem Werk.

Wohl haben wir Maschinen in unsere Häuser integriert. Das Haus selbst kann keine Maschine werden, genauso wenig wie es je produziert.

Auf Englisch heißt der Motor ‚engine‘. Das bedeutet er haucht einem Apparat mechanisches Leben ein. Erst wenn ein mechanischer Prozess (‚ingenium‘) einsetzt, wird der Apparat überhaupt zur Maschine. Und wenn die Zahnräder und Bänder nur sich selbst im Kreis treiben, steht der Urheber wie ein Verrückter da, weil er umsonst gearbeitet hat. Nur aus einem Zweck baut der Mensch eine Maschine: sie soll eine Arbeit für ihn verrichten – dafür nimmt er in Kauf, sie anzutreiben. Noch kein Mensch hat je eine Maschine gebaut, auf dass sie schön sei, oder dass er in ihr hausen möge! Die Maschine ist dem Menschen ein Sklave oder ein Lasttier. Die Sklavenkulturen haben nur dort an Maschinen gefeilt, wo Lasttiere und Sklaven überfordert waren. Und wir, die wir keine Sklaven und auch keine Lasttiere mehr haben, forschen mehr denn je an unseren Maschinen!

Le Corbusier kann sich auch nicht in Grundzügen im Klaren gewesen sein, was das Wesen der Maschine ist und zu welchem Zwecke der Mensch sie baut. Sicher meinte er, wir sollen von ihrer schnörkellosen Ästhetik lernen. Die Häuser sollten schnörkellos und leistungsstark anmuten wie die Maschinen. Ein Haus kann aus Gründen der Logik aber keine Maschine sein, genauso wie keine Maschine ein Haus sein kann. Manchmal hat die Maschine zwar ein Gehäuse mit Fundament oder Dach, aber sobald die Maschine selbst eine Wand, ein Dach oder ein Fenster hätte, könnte sie nicht mehr ihre Arbeit verrichten. Die wesentlichen



Bestandteile der Maschine, der Antrieb, die Umlenkung, die Steuerung, die Aufnahme und Abgabe eines Arbeitsstückes – das sind durch und durch un-architektonische Dinge.

Wenn also das Haus von etwas lernen soll, das es nicht ist und nicht werden kann, dann liegt der größtmögliche Widerspruch zum Funktionalismus vor, der ja fordert, dass Dinge genau das seien, was sie im tiefsten Wesen sind. Das Haus muss also durch und durch Haus sein. Es darf keine Spur von Automobilen, Ozeandampfern oder Propellerflugzeugen aufweisen. Le Corbusier kann unmöglich Funktionalist gewesen sein. Denn mit Bereitschaft, Dinge als etwas aussehen zu lassen, das sie nicht sind und nicht sein können, kann jede Beaux-Art-Lumperei begangen werden.

Es gibt Menschen, die sich zum Beispiel eine Modelleisenbahn bauen, um die Miniatur einer Maschine nur zum Zwecke der Freude zu besitzen – auch sie hat einen Antrieb und wird vom stolzen Besitzer in Gang gehalten. Sie ist aber eher das Ornament einer Maschine, da sie erst zur Maschine wird, wenn sie für den Mensch arbeitet. Kein Modelleisenbahner würde für sich beanspruchen, Ingenieur oder Mechaniker zu sein.

Damit die Maschine arbeiten kann, darf sie nicht im Sinne haben, schön zu sein. Sie kann schön sein, das ja – wie im Falle einer Uhr. Hier fällt ein Großteil der Schönheit aber zum einen auf das Gehäuse und zum anderen können die Zahnräder im inneren (die eigentliche Maschine) nur beiläufig schön sein. Das kann sein die Präzision ihrer Verarbeitung oder die Hochwertigkeit der Materialien. Die eigentliche Maschine der Uhr kann nicht zum Zwecke der Schönheit gebaut werden. Deshalb kann sie auch nicht ornamentiert sein, denn das Ornament störte ihre Mechanik - also ihr Wesen als Maschine. Ornamentiert sein kann nur das Gehäuse um die Maschine herum, allenfalls ihre äußersten Ausläufer, die rotierenden Zeiger. Ornamentiert sein kann also nur die Architektur um die Maschine

herum. Übrigens *sind* die meisten Armbanduhren ornamentiert, auch die sogenannten „schlichten“. Das Gehäuse der Uhr ist nur an ihre Maschine gekoppelt – nicht aber von ihr abhängig. Sonst gebe es ja nicht diese Mannigfaltigkeit an Uhren.

Es gab Versuche Maschinen zu verschönern. Ihre Einhausungen wurden zum Beispiel mit klassischen Säulen verziert. Auch das wirkt grotesk und lächerlich! Maschine ist Maschine – Architektur ist Architektur. Deshalb wird uns der Begriff vom Stuhl als ‚Sitzmaschine‘ immer so fremd bleiben, wie das Bett als ‚Maschine zum Liegen‘. Besonders haben sich die Besucher des Weißenhofs über die seltsamen Betten dort gewundert. Gleiches gilt für den Schlafbereich des Farnsworth House in Illinois.

Der Mensch baut sich also die Maschine, um sie als Lasttier oder als Sklave zu haben. Die Aufgabe des Sklaven kann auch einfach darin bestehen, Zeit vergleichbar zu machen. Immer will der Mensch aber die Maschine ausnützen. Von einem Menschen, der sich einen Kran errichtete, nur um einen Kran zu besitzen, hat man noch nicht gehört. Kindern schenkt man Kranspielzeuge; aber ihre Vorstellung, deshalb Kranfahrer zu sein, ist eben auch kindisch. Der Mensch will die Maschine *nützen*; sie muss funktionieren. Es gibt also eigentlich nur einen Grund für den Bau der Maschine: die Nutzbarkeit.

Das Automobil - die liebste Maschine des Menschen, wird natürlich auch wegen seiner Schönheit geliebt. Diese liegt aber wiederum in ihrem Gehäuse! Die eigentliche Maschine des Automobils, der Motor, das Getriebe, die Lenkung, die Achsen und die Reifen, können faszinieren - machen aber keineswegs die Schönheit des Oldtimers oder des Sportwagens aus. Wiederum ist das Gehäuse nur an die Maschine gekoppelt und wiederum sind die Formen mannigfaltig.

Baut sich der Mensch ein Haus, will er auch das Haus benützen; es sei ihm *nützlich*. Nur baut der Menschen aus so vielen Gründen wie er Ehen eingeht. Gründe für die Heirat, oder die Liebe dahinter können sein: Schönheit, Charme, Originalität, Witz, Sicherheit, Vernunft, Verzweiflung, Enttäuschung, Beständigkeit, Prestige oder Geborgenheit. Genau davon träumt der Mensch auch, wenn er ein Haus bauen will.

Es soll schon vorgekommen sein, dass eine Ehe aus unromantischen Gründen geschlossen wurde. Niemals soll die Ehe aber allein *funktionieren*. Ein jeder verlangt von seinem Partner ein Minimum an Spontaneität, Ästhetik und Originalität. Und nicht selten vollziehen Paare Eheschließung und Hausbau gemeinsam.

Nun soll es auch schon vorgekommen sein, dass Häuser allein wegen der Schönheit gebaut wurden – auch von Le Corbusier! Das unterscheidet von der Maschine, die *niemals* wegen ihrer Schönheit gebaut wird.

Wie ein Schiff oder ein Flugzeug entsteht die Architektur aus Technik. Sei es nun das Weben, Mauern oder das schlichte Bedecken gewesen – durch das Aufschütten von Erdwällen entsteht keine Architektur. Und sowohl zum Weben, Mauern, Überwölben oder Abdecken braucht es immer eine Technik.

Im Gegensatz zum Maschinen- oder Schiffsbau, kann die Architektur auch allein der Schönheit Willen gebaut werden und Applaus finden. Wer kann etwa behaupten, die Villa Rotonda sei nicht allein wegen ihrer Schönheit in Proportion, All-Ansichtigkeit und Geometrie gebaut worden? Trotzdem findet sie durch die Jahrhunderte hindurch ihren Applaus. Schiffe – auch ‚Luftschiffe‘ und Maschinen können sehr wohl Prestigeobjekte werden. Allein durch Schönheit, repräsentatives Aussehen oder Charme können sie nicht zufriedenstellen.

Wie die Villa Rotonda, ist auch das Marmorbad in Kassel allein der Schönheit Willen gebaut worden. Es wurde nie darin gebadet, es konnte auch nie darin gebadet werden, weil die Wasseranschlüsse zu den Becken nie verlegt worden waren. Die Gattin des Bauherren war während der Bauzeit verstorben und dieser entschloss sich, in seiner Trauer, die Hülle des Bades zu vollenden, seine Funktionalität aber schuldig zu bleiben. Deshalb hat das Gebäude sehr wohl seinen Weg in die Baugeschichte gefunden und man würde sich entschieden wehren, es wegen mangelnder Funktionalität abzureißen.

Nach dem Siebzehnten Jahrhundert waren die Menschen – besonders in deutschen Landen derart von Kriegen, Hungersnöten und niederschlagender Kindersterblichkeit gequält worden, dass sie in der Architektur ein Gefühl der Fülle und ein Versprechen von Erlösung erleben wollten. Leider konnte die Architektur diesen Trost nur vor dem kleinen Publikum der Schlösser, Kapellen und Klöster spenden. Das unvermögende Volk suchte diesen Trost neben der Religion in der Musik und vor allem im Gesang. Keinen Trost aber konnten die Menschen in den Maschinen, Kutschen oder Schiffen finden. Bei der Aufforderung, sich von der Maschine inspirieren zu lassen, konnte der Barockmensch wahrscheinlich nur an Wallenstein denken.

Dem Funktionalisten ist das Marmorbad in Kassel ein Greul. Trotzdem enthält es ein gebautes Zeugnis der barocken Lebenseinstellung: Uneingeschränkte Prachtentfaltung in der Lebensführung und dennoch der eigenen Bedeutungslosigkeit und Sterblichkeit in keinem Augenblick unbewusst. Der Barock ist das gebaute „Und dennoch!“. Der Barockkünstler war sich der Absurdität des eigenen Daseins offenbar völlig bewusst und nahm sie umarmend an.

Obwohl es in den Gemälden Rubens nur so von Sterbenden und Verwesendem wimmelt, ließ es sich der Maler nicht nehmen, auf seinen Gemälden Kamele, Pfauen, Löwen, Menschen, Engel, Götter, Affen und alles, was im Himmel und darunter lebt, dazustellen.

Obwohl der schon als Kind verwaiste Johann Sebastian Bach mit Fünfunddreißig Jahren seine Frau verloren hatte, ließ er es sich nicht nehmen, bis zum Verlust seines Augenlichtes durch den Starstecher unablässig Musik (auch der fröhlichen Art) zu komponieren.

# Die Technik

Als die Architektur von der Maschine lernen wollte, hörte sie auf, aussehen zu wollen wie sie selbst. Sie verlor ihr Gesicht und wollte es woanders wieder finden. Da die Maschine ihr nichts lehren konnte, wollte sie von der Technik überhaupt lernen.

Im Neunzehnten Jahrhundert war der Architekt ein reiner Künstler. Das heißt er begab sich auf Reisen, studierte die großen Bauwerke der Vergangenheit und lernte dabei mehr oder weniger perfekt malen und zeichnen. Diese Tätigkeiten sollten sein Gespür für Angemessenheit und Mustergültigkeit derart schulen, dass er – zusammen mit seinem illustrierenden Talent, die passenden Entwürfe zu seinen späteren Bauaufgaben allein finden würde.

Dann im Zwanzigsten Jahrhundert wollte der Architekt seinen Anteil an den Ingenieurwissenschaften. Die akademische Ausbildung wurde an die Technischen Hochschulen verlagert und bis zum Ende des Jahrhunderts war der Diplom-Ingenieur der einzige rechtschaffende akademische Grad. Dass die Absolventen dort ohne eine einzige Mathematik-Vorlesung graduierten, viel in der Praxis nicht auf, da der Architekt bis heute – abgesehen von der Geometrie – mit den Grundrechenarten auskommt. Infinitesimalrechnung, analytische Geometrie oder professionelle Statik kommen in seiner Ausbildung nicht vor. Trotzdem gab die technische Attitüde den Anschein von Zuverlässigkeit und verlieh den Mantel des Wissenschaftlichen.

Also wollte die Architektur von der Technik lernen und Wissenschaft sein. Da Baumeister immer schon gemessen hatten und in der Renaissance

sogar beobachtende Naturstudien angefertigten, sah man diese Tendenz als legitim an, bildete sich in der Renaissance doch das heraus, was wir ‚Architekt‘ nennen. Warum ist der Architekt kein Wissenschaftler? Nun, viele unter ihnen taten sich als geschickte Beobachter der Natur hervor. Das ist bei Brunelleschi oder Da Vinci der Fall. Auch Gaudi besaß diese beobachtende Gabe. Im besten Falle stellt der Architekt Beobachtungen an, zieht Schlüsse, aber er wandelt sie – wenn überhaupt möglich, nur in Formen um. Keineswegs wandelt der Architekt seine Beobachtungen in Beweise oder gar Gesetze um. Einen Naturwissenschaftler nach den Maßstäben Newtons oder Gaus‘ hat es unter den Architekten noch nicht gegeben – auch nicht zur Zeit der sogenannten Universalgenies. Im wissenschaftlichsten Fall ist der Architekt eine Art Alexander von Humboldt, ein Entdecker, Himmelsbeobachter und Kartographierter. Im Felde der beweisenden Wissenschaft fehlen ihm einfach die Grundlagen der Logik und der Mathematik.

Ungeachtet dessen sollte die Technik das Lehrbuch des Architekten sein. Immer schon war die Architektur das Kind der Technik. Immer schon ging es um Techniken des Abdichtens, des Heizens, des Fügens, des Wölbens, des Armierens, des Versiegelns und so weiter. Dies sind aber Bautechniken! Diese haben mit den Techniken des Maschinenbaus nichts oder wenig zu tun. Denn was hat die Architektur mit der Technik des Antreibens, des Übersetzens, des Lenkens oder Kugellagerns zu tun? Wo gibt es bitte den Prozess von Beschleunigen und Abbremsen in der Architektur? Oder anders gefragt: haben wir je Schmierfett für unsere Gebäude benötigt? Ganz zu schweigen von der Elektrotechnik mit ihren Stromkreisen, Halbleitern, Potentiometern und all den Dingen, von denen Architekten nichts verstehen.

Zum einen nahmen die Architekten sich vor, von Disziplinen zu lernen, die der Bautechnik fremd sind; zum anderen mussten sie sich doch im Klaren sein, dass sich die Lehrmeisterin unvorstellbar schnell entwickeln könnte – was dann tatsächlich geschah.

\*\*\*

Als das Doppelhaus am Weißenhof 1927 nach den Plänen Le Corbusiers fertiggestellt worden war, platzierte man stolz einen Mercedessportwagen in den Bildvordergrund der Schwarz-Weißaufnahme. Ganz im Sinne von ‚Vers une architecture‘ standen Wohnung und Maschine korrespondierend gegenüber.

Le Corbusier hat trotz seiner Buhlereien nur ein Gebäude in den Vereinigten Staaten bauen können. Es ist das Carpenter Center for Visual Arts der Universität Harvard, Massachusetts. Es ist eines der letzten Projekte des Architekten. Wenn die Maschine noch immer die Lehrmeisterin der Architektur war, dann müsste doch nun (1957) der Sputnik vor dem Gebäude stehen! Das wäre aber unvorstellbar gewesen. Die Maschinenästheten hatten nicht geahnt, dass die Technik außerhalb der Architektur ungeheuer schnell fortschreiten kann. Zwischen den Flügen der Gebrüder Wright und der Mondlandung liegen nicht einmal 70 Jahre! Und 70 Jahre vor den ersten Flügen wurden gerademal die ersten Eisenbahnen in Gang gesetzt. Von dieser Beschleunigung geblendet, war man dann zuversichtlich, in noch einmal 70 Jahren (also jetzt dann) könnten wir zu fremden Planeten oder sogar Sonnensystemen reisen. Das heißt wenn nicht-bauliche Techniken unsere Vorbilder sein sollen, ist deren Entwicklung nicht voraussehbar. Selbst wenn sich die Architektur langsamer entwickelte als der Maschinenbau, könnte sie deshalb nicht



einfach wie ein größeres Zahnrad an ihn angeschlossen werden, auf dass sie sich in der Übersetzung langsamer mit drehe. Ihre Motoren sind einfach nicht die gleichen! Oder verdanken wir die tatsächlichen bautechnischen Innovationen des letzten Jahrhunderts dem Maschinenbau? Das Isolierglas, der fugendichte Keller, die Perimeterdämmung unter den Bodenplatten und das Bitumen unserer Flachdächer – kommt das wirklich aus dem Maschinenbau?

Die Maschinenästheten hatten auch nicht geahnt, dass der Maschinenbau Beunruhigendes wie den ‚Sputnik‘ oder Vernichtendes wie ‚Little Boy‘ und ‚Fat Man‘ hervorbringen könnte. Da Vincis Skizzen zeigen ja auch nicht nur Flaschenzüge und Bratenwender, sondern Kriegsmaschinen – und gerade von ihnen sei Ludivico Sforza in Mailand doch so begeistert gewesen! Und vor Da Vinci gab es auch schon einen Archimedes, dessen Genie phantastische Kriegsmaschinen hervorgebracht haben mag. Le Corbusier sprach nach den Strapazen der Unités nicht mehr von Maschinen, sondern baute gewölbte Decken wie in der Maison Jaoul oder in Ronchamps.

Man könnte sagen, er habe sich im Alter, da er im ‚Cabanon‘ als Eremit hauste, von der Maschinenästhetik getrennt; doch genau in der Zeit, als der Maschinenbau die Raumfahrt hervorbrachte, traten Utopisten wie Archigram auf und brachten die Maschinenästhetik auf den neuesten Stand. Eine Mischung aus Stanley Kubrik und Marvel-Comic.

Wie viele Architekten hört man heute von Materialien „aus dem Flugzeugbau“ oder gleich von der Raumfahrttechnik reden? Im Jahre 2003 konnte Peter Cook in Graz endlich das erste ‚Friendly Alien‘ auf dem Planeten begrüßen.

Wenn die Architektur ihr eigenes Gesicht aufgibt, muss ein neues gesucht werden. Und tatsächlich! Seither ist überall die Rede von Monolithen,

Kristallen, Black Boxes, White Cubes, Pilzen, Orangenschalen, Ritterhelmen, Muscheln, Dampfern, Scherben, Gurken, Stacheln, Fischen, Nudeln, Korallen und Scheithaufen. Wie bauen wir daraus eine Stadt? Stellen Sie sich einen Tisch mit all diesen Gegenständen vor – so werden unsere Städte aussehen.

## Das Bildwörterbuch

Ich besitze einen Band des ‚Bildwörterbuchs der Architektur‘ von Hans Koepf. Im Impressum steht ‚Unveränderter Nachdruck von 1974, Stuttgart Kröner 1985‘ und im Klappentext heißt es: ‚In ca. 2400 Stichworten wird der Begriffsschatz der Baukunst in allgemeinverständlicher und auf das Wesentliche gerichteter Formulierung erläutert.‘

Ich besitze auch eine neuere Ausgabe von 2005, um auf dem neuesten Stand zu bleiben. Im Klappentext heißt es: ‚In ca. 2400 Stichwörtern werden die Begriffe der Baukunst in knapper, allgemeinverständlicher Form erläutert.‘

Wie kann es sein, dass sich der ‚Begriffsschatz der Baukunst‘ seit Jahrzehnten nicht erweitert, wenn die Avantgarden seit langem von ‚Paradigmenwechseln‘ sprechen? Vielleicht ist die künftige Architektur gar nicht mehr in verstaubten Fachtermini auszudrücken. Das bedeutete aber, dass die Architektur nach ihrem Gesicht auch ihre Sprache verliert. Und wir alle wissen doch: *Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.*

Glauben wir Architekten ernsthaft, es könnte dereinst im Koepf/Binding unter ‚f‘ einen Eintrag mit ‚Friendly Alien‘ geben? Dort stünde dann etwa derartiges:

Friendly Alien (englisch: ‚freundlicher Ausländer‘ oder ‚freundlicher Fremdling‘): *Amöbenartiger Baukörper, möglichst changierender Farbigkeit und unbestimmter Anzahl von Öffnungen, deren Beschaffenheit zum Teil stark variieren kann [Da bis Redaktionsschluss nicht eindeutig*

*geklärt werden konnte, was die Beschaffenheit eines Aliens ausmacht, kann hier nur auf das breit gefächerte Material von Augenzeugen verwiesen werden.]*

Das heißt die Herren Koepp und Binding hätten schon vor Jahren ihren Posten an Lorient räumen müssen.

Es gibt einen Grund, warum in den Wörterbüchern nichts von Gurken und Kristallen steht: Sie sind nicht Gegenstand der Architektur. Sie sind angenommene Masken. Sie sind Larven.

\*\*\*

Das Bildwörterbuch lehrt uns aber nicht nur Spott: Jeder ordentliche Architekturstudent lernt zumindest zur Baugeschichteprüfung einmal den gotischen Wandaufriß. Das bedeutet: Was sich dort aus den Baumassen in die Höhe entwickelt, kann begrifflich geordnet und nachvollzogen werden. Zum einen kann die Entwicklung der Bauteile genau verfolgt werden und zum anderen können einzelne Details wie mit dem Finger darauf deutend betitelt werden. Die Bauteile bekommen ‚Begriffe‘ und das Wort Begriff kommt von ‚begreifen‘. Die Bauteile rutschen in die Grenzen meiner Welt!

Bitte lesen Sie sich die folgenden Begriffe langsam und laut vor: „Pfeilersockel, Stabwerk, Blattgesims, Kappe, Gurtbogen, Schildrippe.“

Sind das nicht allesamt bildgewaltige Wörter? Hat man nicht allein schon beim Klang des Wortes eine vage Vorstellung, was ein schweres Bauteil und was ein leichtes ist? Weiß man nicht schon ohne Zeichnung ungefähr, was nach oben gehört oder was länglich und was rundlich ist? Wird je ein Mitglied einer Reisegruppe das Blattgesims vor seinen Füßen suchen? Und selbst wenn jemand noch nie von einer Sohlbank oder

einem Bogengewände gehört hat, so scheint allein die Tatsache, auf einen bestimmten Teil zeigen zu können und ihm vielleicht sogar selbst einen Namen geben zu dürfen, das Vertrauen einzuflößen, das die unbedarften Menschen nun einmal haben, wenn sie ein gotisches Bauwerk betrachten. Tatsächlich entstanden diese Begriffe in der Gotikforschung und wurden den Bauteilen im Nachhinein gegeben. Und wenn sie verloren gingen, könnte man bald neue für sie finden, da man auf jeden Teil mit dem Finger zeigen und über den Begriff diskutieren kann.

Das gleiche gilt übrigens für den Portikus eines klassischen Tempels. Und welche, gerade welche Bauteile haben den Phantasien der Nicht-Architekten über die Jahrhunderte keine Ruhe mehr gelassen? Griechischer Tempelportikus und gotischer Wandaufriß – nichts ist inflationärer kopiert worden.

\*\*\*

Als Gott die Menschen in den Garten Eden setzte überließ er es ihnen, den Tieren um sie herum Namen zu geben. Das lieben die Menschen! Nicht für ein einziges Tier finden sie keinen Namen – wenn nötig gleich noch einen in Latein. Und innerhalb der Tiere können sie wieder Namen verteilen etwa Kopf, Rumpf oder Schwanz. Das kann weiter ausdifferenziert werden: Geweih, Hufe, Schweif, Pelz, Lefzen, Euter.

Beim Klang eines jeden Wortes geht ein Türchen mit einer Vorstellung im Gehirn auf und das Tier erwacht zum Leben als würde man uns noch einmal ein Bilderbuch vorlesen. Wie bei den Höhlenmalereien in Lascaux, die im Flackern des Feuers zum Leben erwachen, wird jedes Tier beim

Klang seines Namens in uns wach. Das Wort ‚animal‘, kommt von ‚anima‘ – die Seele. Mit ihren Namen bekamen die Tiere in den Gehirnen der Menschen *eine Seele*.

Pavian, Rehkitz, Bärenkatze.

Das Spiel haben die Menschen bis in die feinsten Teile der Anatomie – auch ihrer eigenen – getrieben. Und mit jedem Wort rutschte der Gegenstand innerhalb die Grenzen ihrer Welt. Die Sprache ist unser größter und zugleich intimster Besitz!

Hammer, Ambos, Steigbügel.

Der berühmte Frank Lloyd Wright war übrigens bekannt, für seine Projekte und Bauteile ständig Namen und Begriffe zu suchen – auf dass man sie begreife.

Stellen Sie sich im Geiste vor ein zeitgenössisches Gebäude! Merken Sie, wie schnell Ihnen die Worte ausgehen?

Wir haben keine Worte mehr. Wir haben sie ausgegeben wie die Münzen aus einem Portemonnaie.

Der Rest ist Schweigen.

## Die heroischen Landschaften

Als er knapp vierzig Jahre alt war, kaufte sich Philip Johnson ein Ölgemälde zu dem erstaunlichen Preis von 4500 Dollar. Es war das Jahr 1945 und der Architekt hatte noch nicht gebaut. Als er sein Glashaus bezog, nahm er das Kunstwerk mit sich hinein und es schien ihm egal, dass starkes Sonnenlicht und Temperaturschwankungen reines Gift für Ölmalerei sind. Er stellte es auf ein Stativ, denn die Wände waren gläsern oder rund. Jahre später baute sich Johnson eine unterirdische Galerie. In ihr begann er – abgeschirmt vom Licht der Sonne – seine anderen Gemälde in die Rundelle einzusortieren, wo er sie wie in einem Steckalbum vor- und zurückblättern konnte.

Dieses eine Gemälde nahm er nicht in die Galerie mit. Er beließ es dort wo es war: auf dem Stativ bei der Ledersitzgruppe und dort steht es noch heute. Von dem Gemälde existieren drei Varianten; eine hängt im Louvre, eine andere im National Museum Cardiff. Das Gemälde ist von Nicolas Poussin und heißt ‚Die Bestattung des Phokion‘ (siehe Anhang). Die drei Varianten entstanden 1648 in Rom. Das Bild zeigt eine idyllische Landschaft mit sanften Hügeln und einer Stadt im Hintergrund. Der Himmel ist - wenn auch leicht bewölkt, durchaus heiter. Im Mittelgrund des Gemäldes liegen ein See und eine Kulturlandschaft mit einer Schafsherde und Bauern. Ein geschlungener Pfad führt in den Bildvordergrund. Zwei Männer transportieren einen in weiß gehüllten Leichnam auf einer Bahre. Die Männer tragen rote Kleider. Gerade passieren sie die Fundamente einer überwucherten Ruine. In wenigen Augenblicken werden sie die Bildbühne verlassen haben.

In einer Zeit, da sich andere Kollegen anschickten, alles was im Himmel und darunter lebt auf gewaltigen Malgründen zu binden, spezialisierte sich der Franzose Poussin auf landschaftliche Kompositionen. Er war in Frankreich ausgebildet worden, wirkte aber fast ausschließlich in Rom. Seinen Verzicht auf gewaltige Barockkomposition sollten ihm die kommenden Malergenerationen in Frankreich hoch anrechnen.

In seinen Bildern treten die Götter und Heroen der Alten als kleine Figuren wie Staffage in arrangierten Landschaften auf. Da das Hauptaugenmerk auf der Idylle der Umgebung liegt, schrumpfen sie auf irdische Maßstäbe. Ihr Gestus und ihre Mimik sind nur verschwommen wahrnehmbar. Es sind heroische Landschaften, in denen Helden entlang geschwungener Wege auf das Unscheinbare reduziert posieren. Wegen ihrer menschlichen Erscheinung und der entrückten Stille, die in den Motiven herrscht, wirken die Taten der Götter und Heroen unpräzise und tugendhaft rein.

Dieses Bild also stellte sich Johnson in das Panorama seines Glashauses. Ringsum von keinem Nachbar gestört, wirkt es wie eine idyllische Landschaft in einer idyllischen Landschaft. Als sei das Gemälde ein Spiegelbild, begann Johnson auch sein hügeliges Anwesen mit der Staffage strahlender Helden zu bevölkern. Es waren aber nicht die Heroen der Alten, sondern die Götter der Gegenwart. Auf unscheinbare Größe reduziert, wirken sie tugendhaft und rein. Und wie der arkadische Hirte seine Schäflein um sich scharf, so wollte auch Johnson die Heroen bei sich wissen.

Wie in einem Gemälde von Poussin stellten auch die Architekten der Moderne ihre Helden am liebsten in idyllische Landschaften: die Klippen Capris, die Felsen über dem Bear Run-Wasserfall, der Hügel über Ronchamps, die üppigen Wälder Neu-Englands, der Park von Berlin-Tiergarten, die Steppe Kaliforniens – sie alle dienten als Idyll,



denn Helden streiten am liebsten allein. Durch die urwüchsige oder bereinigte Makellosigkeit der Landschaft wirken die Heroen maßstäblich, unantastbar und frei jeder Anklage. Tugendhaft und rein strahlen sie vor den Betrachtern.

Wie aber in einem Gemälde Poussins bleibt die Stadt fern im Hintergrund und auch das Treiben der Sterblichen bleibt naiv überhöht und in die Stummheit entrückt.



2

## Grenzen der Moderne

## Besitz und Individualität

Als Adolf Loos vor gut einhundert Jahren vom Ornament sprach, war die Welt in folgender Hinsicht eine völlig andere: Die Menschen bezogen ihre Schuhe vom Schuster, ihre Kleider vom Schneider und ihre Möbel vom Tischler. Diese Produkte wurden alle mehr oder weniger individuell angefertigt und waren immer regional eingefärbt. Loos genoss es, die Schneiderkünste von Berlin und Wien zu vergleichen und an Maßstäben Englands und Amerikas zu messen. Er lobte, tadelte, lästerte und durch seine Kennerschaft unterstrich die eigene Weltläufigkeit und Urbanität. Die Kleidung war sein Maßstab der Zivilisiertheit. Schuhe, Westen, Hüte, Gangstöcke, Zigarettenetuis, Taschenuhren – all das war ihm Ausdruck von gutem Geschmack. Und tatsächlich: nur wer guten Geschmack und Sinn für Wertigkeit hat, kann sich souverän mit all den Dingen einkleiden, die den Herren oder die Dame ausmachen. Wie in Tischmanieren oder Gestus zeigt sich der Mensch in Kleidung und Accessoires. Diese waren Wertgegenstände mit denen die Menschen ihr Bedürfnis nach Individualität stillen konnten. Dieses Bedürfnis haben die Menschen nun einmal.

*„(...) jedem steht nun das Recht zu, sich wie ein König anzuziehen. Als Gradmesser für die Cultur eines Staates kann der Umstand gelten, wie viele seiner Einwohner von dieser freiheitlichen Errungenschaft Gebrauch machen.“* so hatte Loos noch 1898 in seinem Aufsatz ‚Die Herrenmode‘ geschwärmt.

Die Kleidung unterstrich wie heute Status und Rolle in der Gesellschaft. Darüber hinaus stellte sie maßgeschneiderten, persönlichen Besitz dar. Und persönlichen Besitz suchten die Menschen nicht nur in der Kleidung: Sie suchten ihn auch in der Kunst.

Warum waren denn die alten Maler dereinst so angesehene Menschen? Manche unter ihnen waren sogar Adelige und Diplomaten? Vor der Fotografie waren sie die einzigen, die es vermochten, das Antlitz einer Persönlichkeit zu konservieren. Skulptur und Totenmaske gaben nur einen Eindruck der Physiognomie; das Licht der Augen, den Ausdruck des Gesichtes vermochten nur die Porträtmaler einzufangen. Heute besitzt jedermann ein Sterbebild. Es ist selbstverständlich geworden. Vor der Fotografie aber begann die Erinnerung an das Gesicht eines Menschen auf dem Sterbebett zu schwinden.

Dies ist aber nur ein Grund für das Ansehen der großen Meister. Sie vermochten es darüber hinaus, einzigartige Einrichtungsgegenstände – ja Kunstwerke zu schaffen. Sie schufen, bis auf gelegentliche Variationen nur Unikate! Prunkvolle Möbel, Teppiche und Kleider, das gab es in allen besseren Salons. Vornehme, ja erstklassige Malerei konnte nur besitzen, wer sie von erstklassigen Meistern beziehen konnte. Das unterscheidet vom Neureichen und vom Hanswurst. Man besaß *einen* Vermeer – auch wenn man mehrere davon hatte. Es war ein individueller Besitz. Niemand konnte diesen einfach nachkaufen wie Mobiliar, Wagen oder Schuhe. Wohl konnte man sich einen Rubens nachkaufen – der sollte aber dann selbstverständlich anders aussehen, als der zuvor bestaute. Im Gegensatz zu den Musikern, konnten die Maler den Oberen ganz persönlichen Besitz verschaffen.

\*\*\*

Wir wissen alle, dass Schuhe, Kleidung und Möbel in den Jahrzehnten seit Loos ihres regionalen Charakter beraubt worden sind. Wir beziehen unsere Möbel von Firmen, die für den globalen Markt produzieren. Das gleiche gilt für Schuhe und Kleider. Ihre Geschäfte finden sich in allen Städten, wo genug Nachfrage herrscht. Wie Loos prophezeit hatte, schmelzen die gleichzeitigen Kulturen zusammen. Wie aber würde er über die heutigen Kleidergeschäfte lästern und schimpfen – er, der einst stolz von sich behauptete, in Berlin eigentlich *keinen* Herrenschneider zu finden! Der Anblick eines heutigen Schuhladens würde ihn zum Zweifel an der Menschheit anstacheln. Er würde uns als Barbaren und Dummköpfe beschimpfen!

Nun einmal hat der Mensch dieses Bedürfnis nach Eigenständigkeit und Persönlichkeit. Unsere Persönlichkeit spiegelt sich unweigerlich im Besitz. Der Besitz ist nicht Ausdruck gekaufter Persönlichkeit – vielmehr zeigt sich in ihm unser Sinn für Wertigkeit und unser Geschmack. Besonders gilt das für Anschaffungen, die man ohnehin tätigen muss. Das sind Möbel, Kleidung und Schuhe. Warum also nicht zuerst großzügig in das investieren, das man ohnehin kaufen muss?

Wer die Menschen kennt, geht davon aus, dass der Wunsch nach individuellem Besitz bestehen bleiben wird. Die Leute werden weiter Unikate besitzen wollen. Welche Produkte werden diesem Anspruch heute noch gerecht?

Anders gefragt: woher kommen die großen Geschmacksverirrungen in den Neubausiedlungen? Das Auto vor dem Haus, die Möbel, die Klamotten, die Schiausrüstung, das Mobiltelefon – das alles kann der Nachbar auch kaufen! Im Haus will der Herr sein Unikat sehen. Die Kunst vermag diesen persönlichen Besitz nur noch eingeschränkt zu verschaffen (Walter Benjamin).

Die Architekten sollten aufhören, über die Leute zu lästern, sondern sich fragen, woher diese Ambitionen kommen. Diese individuellen Gestaltungsexzesse haben nicht zufällig erst vor wenigen Jahrzehnten eingesetzt. Dem Bauer vor unseren Tagen genügte es, wenn seine Fensterläden anders gestrichen waren. Warum? Weil sein Karren, sein Gaul und seine Mütze ja schon ganz anders aussahen, als die des Nachbarn. Nur seinen Schlafzimmerschrank und sein Bett malte er sich bunt an. Hier wollte er ganz er selbst sein und das posaunte er nicht nach draußen, sondern zeigte es bescheiden da, wo nicht einmal Gäste es zu sehen bekamen. So ist seine Bauernmalerei nicht Ornamentsucht, sondern Zeichen von gesunder Zufriedenheit, Bescheidenheit und vitaler Sinnlichkeit. Es war dem Bauer völlig gleich, wenn der Stadel seines Nachbarn gleich aussah.

Es wäre jetzt falsch daraus zu folgern, man müsse den Menschen eine große Formenvielfalt präsentieren. Genau das tun die heutigen Stararchitekten nämlich. Durch großartige Strukturen in allen möglichen Formen, suggerieren sie Kreativität und Unverwechselbarkeit. Und wenn dann all diese Strukturen in den Städten zusammenkommen, entsteht der Eindruck, der überall entsteht, wenn zu Unterschiedliches auf zu engem Raum zusammensteht: Gerümpel! Sie sollten vom Bauern und seinem Schlafzimmer lernen!

Auf der Durchreise kam ich einmal nach Troyes in Frankreich. Die Giebel der alten Stadthäuser kragen geschoßweise nach vorne aus; das ist bei Fachwerkbauten so üblich. In die Konstruktion eines jeden Giebels haben die Zimmermänner einen hölzernen Bogen gespannt. Die Giebelhäuser sehen prinzipiell gleich aus. Die Öffnungen, die Traufhöhen, die Anstriche, die Details der Verarbeitung und die persönlichen Ornamente generieren aber dennoch eine derartige Vielfalt, dass sich

die Bürger in ihren unterschiedlichen Funktionen und Temperamenten wiederzuerkennen glauben. Sonst würden sie nicht jeden einzelnen Giebel nachts von unten anstrahlen.

Der Architekt, der nicht vom Provinzler lernen möchte, der gehe zu den Schriftsetzern. Sie generieren die Zeichen, die Milliarden von Menschen verstehen. Die Anzahl der Buchstaben ist gering und ihre Form muss vorgeschrieben bleiben, da sie sonst unleserlich wird. Und welche Fülle an Schriften! Und welche Kunst, sie zu setzen. Welche Mannigfaltigkeit besteht allein in der Arbeit mit Strichdicken und Serifenrundungen!

Und wer nicht vom Bauer und nicht vom Schriftsetzer lernen will, der fasse sich an die eigene Nase und lerne von ihr! Eigentlich sieht sie aus wie alle andern und dennoch hat jeder eine andere.

\*\*\*

Man kann also folgern, dass sich unser persönlicher Besitz in den letzten Einhundert Jahren deutlich uniformiert hat. Kleidung, Accessoires, Wagen, Schuhwerk, das alles ist ähnlicher geworden. Bis vor wenigen Jahrzehnten trug jedermann eine Mütze oder einen Hut, wenn er oder sie auf die Straße ging. An der Kopfbedeckung konnte die gesellschaftliche Funktion oder der Status eines Menschen von weithin erkannt werden. Das erleichterte das Miteinander in der anonymen Öffentlichkeit. Diesen Effekt der Kopfbedeckung erleben wir heute noch im Theater: kommt ein Fräulein mit weißem Hütchen und rotem Kreuz aus dem Bühnenoff, erkennt das Publikum sofort die Krankenschwester. Der Feuerwehrmann, der Soldat, der Priester, der Student, der Straßenjunge, die Dame, der Postbote, der Polizist, der Bischof, der Feldherr, der Richter, der Henker – sie alle erkannte man an der Kopfbedeckung. Heute definieren wir unsere



Persönlichkeit mehr aus dem Individuum, als aus der gesellschaftlichen Rolle. Deswegen tragen wir keine Hüte mehr. Das heißt aber noch lange nicht, dass wir kein Bedürfnis nach Individualität mehr haben! Mit welchem Medium könnten wir es stillen?

Unser Konsum ist auf die Masse ausgelegt, die Kunst ist weitgehend reproduzierbar geworden. Die Architektur ist von diesen Umwälzungen so gut wie unberührt geblieben. Bauwerke können keine Massenmedien werden und sind nicht reproduzierbar wie Musik oder Fotografie. Die Bauwerke sind die neuen Hüte der Menschen! Wann setzte die große Formenvielfalt der Nachkriegsarchitektur ein? Ende der Sechziger Jahre. Und wann legten die Menschen ihre Hüte ab? Ende der Sechziger Jahre. Eine merkwürdige Überlappung.

Die Banken, die Parteien, die Fernsehsender, die Museen, die Botschaften – sie alle wollen ein ‚Zeichen‘, einen Hut. Schon vor dem Krieg trugen New Yorker Architekten auf Maskenbällen ihre Gebäude als Pappmasche-Hüte auf dem Kopf.

Nun kann der Architekt nicht zum Hutmacher verkommen. Unsere Städte können nicht Nachbarschaften skurriler Gebilde werden! Die Kunst der Architektur wird künftig darin bestehen, Variationen im Ebenmaß zu suchen. Das Beispiel Troyes in Frankreich zeigt uns doch, wie aus festgelegten Komponenten eines Giebels eine Fülle von Individuen entsteht. Jedes Gebäude kann eindeutig erkannt werden – mehr noch die Bauten scheinen unterschiedliche Temperamente zu besitzen. Und dennoch entsteht ein einheitliches Ortsbild. Besonders fruchtbar sind die Architekturstile, die ausgehend von einer Einfalt, eine große Vielfalt zulassen.

Schauen wir doch in den Spiegel! Unsere Gesichter bestehen im Wesentlichen aus Mund, Nase, Augen und Ohren. Wer je einen

Verstümmelten gesehen hat, weiß wie unverrückbar uns diese Komponenten erscheinen. Das sind wenige aber nicht austauschbare Bestandteile und dennoch gibt es so viele Gesichter wie es Menschen gibt! Und es gibt noch mehr. Gesichter wiederholen sich nicht. Niemand hat je das Bedürfnis verspürt, neue Komponenten in das menschliche Gesicht einzupflanzen. Das wäre absurd! Das Antlitz des Menschen ist uns eine unantastbare Einheit, ein harmonisches Gefüge, das wir erkennen, bevor wir unsere Namen wissen. Es ist die einzige globale Schrift – nur Blinde und Autisten können sie nicht lesen.

Eine Fassade ist in ihrem Wesen kein Gesicht – aber wenn wir Menschen schon eine globale Sprache haben, warum ignorieren wir ihre Grammatik?

## Einfalt und Vielfalt

Die Bergdörfer der Alpen, die Fischerdörfer am Atlantik, die Küstenstädte des Mittelmeers, die Palazzi am Canal Grande, die Fachwerkhäuser im Elsass – sie alle sind aus einer Formel entstanden: die Suche nach der Vielfalt in der Einfalt. In allen Städten, die wir lieben, gibt es verbindliche Bautypen, die individuell variiert werden dürfen. Der Bautyp sichert die Einheitlichkeit des Ortsbildes – die Details zeigen die Vielfalt der Individuen. Dieser Grundsatz bescherte uns all die heiß geliebten Gründerzeitviertel, die Fachwerkhäuser in Tübingen, das Cinque terre, die Felsenstädte Anatoliens und die Patrizierhäuser der Hanse. Dieses Prinzip kann jeder verständige Mensch aus der Architektur herauslesen. Ärgerlicherweise hat es in der heutigen Architekturdebatte keinen Halt. Die Pritzkerpreise zeichnen bis heute die Arbeit an Ikonen aus. Die gewaltige Masse der anonymen Architektur wird ausgeblendet, wie die Tatsache, dass die Preisverleihungen Jahr für Jahr in alter Pracht stattfinden.

Stellen Sie sich vor, ein Architekt würde Varianten von Fassaden für Straßenzüge entwerfen – wie dies einst Klenze für die Ludwigstraße Münchens tat. Man nehme an, er suche nach einem Bautyp, der obwohl im Prinzip gleich, solange variiert werden kann, bis der Straßenzug, der Marktplatz, das Viertel bestückt sind. „Kulissenarchitektur“, „Staffagebauten“, „Maskerade“, „Potemkin’sche Dörfer“ – das wären die Anfeindungen, die prompt von den Kritikern kämen. Die ganze Diskussion um das ‚Historische Frankfurt‘ steht in diesem Konflikt. Anstelle über das Prinzip von ‚Einfalt und Vielfalt‘ nachzudenken, argumentieren die Kritiker mit den Architekturmanifesten von vor Neunzig Jahren.

## Unikat und Wiederholung

Wiederholung ist einer der Schlüssel zur Schönheit. Es ist kein Geheimnis: es gibt keine Musik ohne Wiederholung. In der heutigen Pop- und Rockmusik werden Gitarrenriffs, Beats, Refrain und Verse wiederholt. Dem Jazz geht es ähnlich. Aber auch die Klassische Musik dreht sich im Wesentlichen um Wiederholung. Es scheint dem Menschen unerträglich, sich im Kopfsatz einer Symphonie minutenlang Neues anzuhören. Stattdessen wird ein Thema eingeführt, das von einem anderen Thema abgelöst wird. Dann werden die beiden Themen variiert, gesteigert und ausformuliert. Das heißt der Vater jener Sonatenhauptsatzform wusste: es erzeugt spannendere Musik, wenn dem Hörer bereits Bekanntes vorgespielt wird. Im Vergleich mit dem Gehörten erkennt er Variation, Retardation, Steigerung und letztlich Raffinesse. In der intelligenten Wiederholung steckt mehr Gestaltungspotential, als in der Einführung von immer Neuem. Das heißt, der Komponist, der intelligent wiederholt, ist raffinierter, als derjenige, der ständig Neues spielen lässt. Im ständig Neuen verwischt der Kontrast und es verwischt die Steigerung. Alle Symphonien Beethovens basieren auf intelligenter Wiederholung. Würde der Komponist bis zum Schlussakkord Neues spielen lassen, entstünde ein gleichgültiger, plätschernder Eindruck. Stattdessen lässt er vor dem Schlusssatz ein ‚Scherzo‘ spielen. Das ist ein gesteigertes Tanzstückchen aus einem schwungvollem und einem gemächlichen Teil. Beide Teile werden mehrmals weitgehend unverändert gespielt. Dadurch entsteht beim Hörer ein Hauch von Langeweile, eben eine Retardation. Das macht ihn

aber – nach den gehörten zwei Sätzen, wieder aufnahmefähig; bis zuletzt das große Finale hervorpreschen kann. Und im Finale blieb Beethoven bekanntlich nichts schuldig.

Unsere Gesichter wiederholen sich ständig – aber sie wiederholen sich nie.

Dem Betrachter ist es unerträglich, sich ständig Neues anzusehen. Er kann keinen Kontrast und keine Steigerung mehr wahrnehmen. Es entsteht die abwinkende Geste, diese Übersättigung, die wir bei Passage völlig unterschiedlicher Gebäude verspüren. In der Musik entsteht ein plätschernder Eindruck - in der Architektur entsteht ein Eindruck von Gerümpel.

Gegenteiliger Weise arbeiten die Architekten an immer Neuem, bis in die größten Verwindungen hinein. Wie zu Zeiten von Adolf Loos gibt es auch heute ‚Verbogene‘.

Lernen wir doch von den Kindern! Wollen unsere Kinder jeden Abend ein neues Buch vorgelesen bekommen?

Lernen wir doch von den Intellektuellen! Wollen sie jede Saison frische Stücke im Theater vorgeführt bekommen?

Lernen wir doch von unserem Appetit! Wollen wir täglich zum Mittag ein unbekanntes Gericht verkosten?

Können wir Steigerung, Kontrast und Raffinesse im ständig Neuen erkennen? An was können wir das Erlebte prüfen?

## Festsäle und Preise

Das heißt für die Architektur folgendes: zum einen wünschen die Menschen Unikate – umso mehr, als sie diese nicht mehr aus Kunst und Konsum erlangen können; zum anderen empfinden sie die Generation von ständig Neuem als unzumutbar. Die Menschen wollen Unikate und gleichzeitig das ‚Ensemble‘.

Die Architektur soll sein, wie die Menschen: allesamt Unikate und dennoch eine Gesellschaft. Der Städtebau lehrt uns ein Prinzip zur Lösung: Vielfalt aus der Einfalt.

Die leitenden Architekten arbeiten bis auf den heutigen Tag an ihren Unikaten. Dafür werden sie ausgezeichnet. Ihre Architektur wird aber immer auf zwei Grenzen stoßen: Erstens ist ihre Schaffenskraft nie genug, um den gesamten Bedarf an guter Architektur zu decken. Und zweitens könnte man aus ihren Unikaten ebenso wenig eine gesunde Gesellschaft formen, wie aus einer umherstreifenden Horde Sklaven ohne weiteres das Volk Israel wird.

\*\*\*

Jedes Jahr im Frühling wird der Pritzker-Preis verliehen. Das macht bis heute 35 Preisträger. Wo immer vom Pritzker-Preis die Rede ist, fällt auch der Vergleich mit dem Nobel-Preis. Das ist ein wenig peinlich. Kann man der Bedeutung von einem Preis schmeicheln, indem man ihn mit einem

anderen vergleicht? Eigentlich nicht. Eher ist das ein Anzeichen dafür, dass er es bisher nicht zu eigenständigem Renommee gebracht hat. Das aber setzt seine Bedeutung herab.

1979 wurde der Preis erstmals verliehen. Er ging an Philip Johnson. Der zweite Preis 1980 ging an Luis Barragán. Die beiden Preisverleihungen fanden in Dumbarton Oaks, einem Landsitz in Georgetown statt. Georgetown ist ein Nobelviertel in Washington D.C. Im Jahr darauf (1981) bekam James Stirling den Preis. Er wurde ihm im National Building Museum in Washington D.C. verliehen.

Es erstaunt, die Preisverleihungen fanden fast ausschließlich in alter Pracht statt. Gut, man muss zugeben, Richard Meyer bekam den Preis in einem Museum von I. M. Pei; Kenzo Tange bekam seine Ehrung im Kimbell Art Center von Louis I. Kahn. Und die anderen?

Rem Koolhaas bekam seinen Preis im Archäologischen Museum von Jerusalem, Jean Nouvel in der Kongressbibliothek in Washington, Aldo Rossi in einem Venezianischen Palazzo. Da stimmt doch etwas nicht!

Peter Zumthor wurde die Medaille in Buenos Aires überreicht – in einem Justizpalast von einem gewissen Architekten Héctor Ayerza. Norman Foster wurde im Alten Museum in Berlin geehrt. Herzog und de Meuron wurden nach Virginia zu Thomas Jeffersons Landsitz eingeflogen. Die Laudatio fand unter einem Kolonialstil-Portikus statt. Zaha Hadid wurde in der Eremitage zu St. Petersburg ausgezeichnet, Glenn Murcutt auf dem Kapitol in Rom!

Man kann verstehen, wenn Preisverleihungen in der Prager Burg oder im Alten Museum stattfinden – aber auf dem Landsitz von Thomas Jefferson? Mies van der Rohe ließ sich seinerzeit von Johnson prompt aus

dem Hause bringen, als er erkannt hatte, dass die Hausecken nicht proper waren! Und Peter Zumthor soll in einem Beaux-Art-Palast seine Laudatio anhören?

In der Jury müsste man doch wissen, wo ein Oscar Niemeyer seinen Preis entgegen nehmen sollte. Stattdessen musste die Festgesellschaft 1988 erst einmal vorbei an einem Bronzelöwenpaar in das Gebäude gehen! Das Art Institute in Chicago? Abgestandener Provinzklassizismus! Niemeyer ließ sich zur Verleihung entschuldigen.

Kann aber das Zwanzigste Jahrhundert so bahnbrechend gewesen sein, wenn nicht einige Dutzend wunderbarer Festsäle zur Preisverleihung gefunden werden können?

Mit dem Pritzker-Preis werden Architekten für ihre Arbeit an Ikonen ausgezeichnet. Wo sonst lebt die Moderne? Können die Avantgarden seit 1979 unter Kronleuchtern und vor Pilastern an den Wänden anstoßen?



## Picasso

An einem verregneten Sonntagnachmittag kann es vorkommen, dass sich die Warteschlange vor dem Museo Picasso in Barcelona bis auf die Straße hinaus, ja bis weit in die Gasse hinein zieht. Die Straßenhändler, die am Vortag noch City Maps verteilt haben, verkaufen den Passanten Regenschirme und Plastikkittel. Weil es regnet, geht man ins Museum und weil der Eintritt am Sonntag nach drei Uhr frei ist, zieht sich die Warteschlange an solchen Tagen besonders lang.

Das Museum ist berühmt für Picassos Frühwerk. Es zeigt seine allerersten Gemälde: Landschafts- und Porträtstudien, Bilder aus der Perioden Rosa und Blau; es zeigt Druckgrafiken und Stücke aus dem Spätwerk, wie ‚Las Meninas‘.

Die Ausstellungen erstrecken sich über mehrere gotische Stadtpaläste, die zu diesem Zwecke zusammengelegt wurden. Es gibt mehrere Innenhöfe mit Spitzbögen, Zwillingsfenstern, steinernen Freitreppen und altersschiefen Holzbalkons. Zwar wurden inzwischen einige Adaptionen an der Bausubstanz vorgenommen, dennoch wandern die Besucher durch jahrhundertealte Räume. Im einen Augenblick fotografieren sie sich posierend vor der Steinkulisse, im nächsten stehen sie lesend vor der biografischen Tafel oder lauschen dem Audioguide vor einem Gemälde. Die stilistische Diskrepanz zwischen gotischer Architektur und kubistischer Malerei scheint dabei keine Probleme zu bereiten. Im Gegenteil: Das Publikum scheint geradezu zwischen den Epochen zu

oszillieren. Wie kann das sein, da wir andererseits große Schwierigkeiten haben, allein zwei Musikstücke aus verschiedenen Jahrhunderten schlagartig aufeinander zu hören?

Entscheidend für die Gründung des Museums war die Initiative von Picassos Freund und Sekretär Jaume Sabartés. Da es 1963 – also zehn Jahre vor Picassos Tod – eröffnet wurde, kann man davon ausgehen, dass der Ort im vollen Bewusstsein des Meisters gewählt wurde. Wie kann es also sein, dass ein moderner Künstler für seinen Nachlass ein Gebäude aussucht, das aus einer völlig anderen Welt kommt? Warum hat Picasso nicht seinen Zeitgenossen Le Corbusier gebeten, ihm ein Museum zu bauen? Dieser hätte den Auftrag mit frohem Mut angenommen, hatte er Picasso doch stolz durch die Baustelle seiner Unité geführt. Ein Blick auf Le Corbusiers Gemälde verrät doch, wie viel der Architekt von Picassos Malerei hielt. Ein solches Vergnügen sollte Edouard Jeanneret bekanntermaßen nicht zu Teil werden.

Was erwarteten die Bildenden Künste des Zwanzigsten Jahrhunderts von ihren Betrachtern? Trennung von Sehgewohnheiten, Offenheit für neue Formen, Verzicht auf traditionelle Schönheit – ja Figürlichkeit überhaupt. Gleiches gilt für die moderne Architektur!

Und was warfen die Künstler dem Publikum vor, wenn sie ihre Kunst nicht verstehen wollten? Sentimentalität, Oberflächlichkeit und Hysterie. Genau wie die Architekten!

Hätten nicht also die Künstler genau das, was sie für sich forderten, den Architekten als Kredit geben müssen?

In den Buchhandlungen liegt ein Band mit Titel ‚Picassos Häuser‘ aus. Es genügt, einen flüchtigen Blick in das Buch zu werfen, um keinen Zweifel daran zu lassen: Picasso lebte und arbeitete Zeit seines Lebens in

allem anderen, als einem modernen Haus. Dies soll kein Vorwurf an den Geschmack Picassos sein - es soll nur vor Augen führen, dass sich die gebaute Moderne nicht in das Herz des Künstlers vorarbeiten konnte.

Hätten nicht die großen Künstler das Neue Bauen am leichtesten aufnehmen können? Die Argumente der Moderne waren ihnen doch bestens vertraut. Und wo haben sie tatsächlich gelebt und gearbeitet? Wenn also die Künstler das Neue Bauen nicht angenommen haben, wie können wir dann ernsthaft vom gewöhnlichen Bürger verlangen, es zumindest zu verstehen?

An diesem Punkt kann die Debatte über die Annehmlichkeit einer Moderne abgebrochen werden, da es offenbar schon an ihrer Verständlichkeit mangelte. Die Rolle Picassos und die Beliebtheit seines Museums in Barcelona lehren uns doch folgendes:

Lieber ein gotisches Museum mit moderner Malerei, als ein modernes Museum mit gotischer Malerei.

Still und nachdenklich geht der Architekt weiter.

## Harvard

1937 immigrierte der Exilant Walter Gropius mit seiner zweiten Ehefrau Ise in die USA. Kurz nach der Einreise bekam er – wie auch Marcel Breuer, eine Professur an der Graduate School of Design in Harvard. Die Professur war mehr als ein Lehrstuhl. Eigentlich hatten die Exilanten die Freiheit, eine ganze Fakultät nach ihren Vorstellungen aufzubauen. In der Kleinstadt Lincoln – etwa vierzig Autominuten von Harvard entfernt, konnten sich Gropius und Breuer mit finanzieller Unterstützung jeweils ein Meisterhaus in Übersee errichten. Nachdem Gropius mit seiner Frau lange durch die Landschaften Neu Englands gefahren war, entschieden sich die beiden (entgegen dem International Style) regionale Elemente in ihr Bauwerk einfließen zu lassen. Die beiden ließen den Sockel des zweigeschoßigen Quaderhauses aus Feldsteinen mauern. Die Außenwände sind mit einer weiß gestrichenen Holzschalung senkrecht verkleidet. Das Haus steht auf einer Anhöhe. Rings umher – obwohl zuvor eine Agrarlandschaft, stehen die traumhaft üppigen Bäume Neuenglands.

Ein abgespreiztes, ausladendes Vordach markiert den Hauseingang. Dort beginnt die Besichtigungstour. Eine sympathische Frau in ihren Sechziger Jahren empfängt die Gruppe. Es regnet dicke Tropfen. Nach ihrer Einleitung fragt ein älterer Herr in Regenjacke, ob „Weimar“ eine Stadt oder eine Region sei. Die Dame lächelt und gibt die Frage weiter, in dem sie milde antwortet: „Well, these two gentlemen here are from Germany...“

Der Boden der Diele ist mit Kork belegt. Links neben der Haustür führt eine gewendelte Treppe in das Obergeschoß. Rechts geht es in ein schmales

Arbeitszimmer, in dem das Ehepaar seine mehrsprachige Korrespondenz erledigte. Über die Diele oder durch das Arbeitszimmer gelangt man in das Wohn- und Esszimmer. Im Wohnzimmer stehen ein großformatiges, prall gefülltes Bücherregal und eine frei stehende Liege. Auf der Liege konnte der Architekt seine Tageszeitungen, wie er es angeblich geliebt hatte, beim Lesen auslegen und verstreuen. Und ja, auch die großen Meister holten sich nicht-glatte Gegenstände in ihre Heime. Im Wohnzimmer stehen Zimmerpflanzen, dort liegen geflochtene Teppiche, ein Schaffell, ein gemustertes Kissen und in den Regalen stehen auch bei den Gropius Geschenke und Reiseerinnerungen. Die Meisterhausinterieurs wirken auf den Schwarzweiß-Fotos um ein vielfaches glatter und hygienischer.

Das Gropiushaus diente dem Ehepaar als Plattform der Gastlichkeit und als Vorzeigeobjekt des Neuen Bauens in Amerika. Der Esszimmertisch bot nur fünf oder sechs Personen Platz. Waren mehr Gäste geladen, servierte die Gropius im Büffetstil. Sitzen mehr als fünf Leute am Tisch, so bricht die Konversation unter den Gästen auf. Das wollten die Hausherren vermeiden. Um das Tischgespräch stattdessen zu stärken, wurde direkt über dem runden Esstisch eine Leuchte in die Decke eingelassen, die mit ihrem Kegel ausschließlich den Essbereich mit den Abendgästen ausleuchtete, während der Rest des Raumes in der Dunkelheit ausgeblendet war. Gropius war übrigens kein Freund von offenen Küchen. Der Kochbereich liegt zwar neben dem Speisezimmer, ist aber durch eine zweitürige Schleuse abgetrennt, da es der Architekt nicht leiden konnte, wenn die Speisedünste in den Wohnbereich gelangten. Hinter der Küche, mit separatem Zugang von der Auffahrt liegt ein Dienstbotenquartier – bis in die 30er Jahre im gutbürgerlichen Wohnen üblich. An den Essbereich schließt sich ein überdachter Freisitz an. Dort duellierten sich Herr und Frau Bauhaus gerne im Pingpong.

In das Obergeschoß gelangt man auch über eine Spindeltreppe neben dem Hauseingang. Sie führt auf eine, in die Baumasse des Quaders eingeschnittene Dachterrasse mit Pergola. Im Obergeschoß befinden sich ein Kinderzimmer, ein Gästezimmer und das Herrenschlafzimmer. Und ja, auch im Schafzimmer befinden sich die Gegenstände, die Wohnungen Charme einflößen und die Bewohner glücklich machen. Schlafzimmer und Garderobe liegen räumlich beieinander – nur ließen sich die Gropius die Bereiche durch dünnes Einfachglas voneinander abtrennen. Somit konnte das Ehepaar ganzjährig bei geöffnetem Fenster nächtigen, ohne sich morgens in einer kalten Garderobe ankleiden zu müssen. Walter Gropius starb 1969 in Boston. Seine Frau Ise – geborene Ilsa Frank und Walters Partnerin „von gleichem Rang“ – lebte bis 1983 und starb in Lexington, Massachusetts.

\*\*\*

Die Stadt Cambridge in Massachusetts liegt gleich neben Boston und ist vor allem bekannt für die Universitäten Massachusetts Institute of Technologie (MIT) und eben Harvard. Die Amerikaner schicken dorthin mitunter die klügsten Köpfe zum Studium und die Institute verstehen sich als Elitenschmieden. Stolz zeigen sie die Listen der Absolventen, die Schauspieler, Hochfinanzier oder Präsident geworden sind. Gropius und Breuer hatten die einmalige Chance bekommen, ihr Bauhaus-Modell in der Neue Welt zu tragen.

In heutigen Tagen bieten Studenten Führungen über den Harvard Campus an. Da die Geschichte der Hochschule beinahe bis zur Mayflower zurückgeht, ist Harvard älter als die Vereinigten Staaten selbst. Die beiden Führer sind Studenten in der ersten Hälfte der Zwanziger. Sie tragen

weinrote T-Shirts mit der Aufschrift „Harvard“, wobei die beiden „R“ im regionalen Slang nicht ausgesprochen werden. Es heißt also „Haavaad“. Die beiden jungen Männer sprechen mit lauter, deutlicher Stimme und in flotter, pfiffiger Rhetorik. Sie führen die Besucher über den Campus. Die Gebäude sind im Kolonialstil der Puritaner. Weiße Öffnungen, rotes Mauerwerk. Hier und da ein bisschen Thomas Jefferson. Freie Hofformen mit niedrigen Gebäuden, die sich locker gegenüberstehen. In der Mitte Rasen mit Bäumen.

Die beiden erklären, wie die Studenten das erste Jahr zusammen wohnen müssen und welche kuriosen Paarungen sich über die Jahrzehnte ergeben haben. Sie witzeln über einen Professor, der obwohl astreiner Amerikaner – nur noch in Oxfordenglisch zu sprechen pflegt. Sie erklären, warum es in mehrfacher Hinsicht Aberglaube ist, die Statue des John Harvard zu berühren. Sie erklären, warum es bis vor kurzem unbedingte Voraussetzung war, einen Freischwimmer nachzuweisen, um den Abschluss zu bekommen. Sie erklären, warum in den Bibliotheken stets Bücher aufgeschlagen sind und frische Schnittblumen ausliegen und sie spötteln über ihre Hochschulältesten, die bereit sind, die sonderlichsten Bedingungen für Nachlassspenden zu akzeptieren, wenn nur eine hohe Summe winkt. Kurzum das strahlende Selbstbewusstsein wird zu jeder Minute durch Ironie und die Widersprüchlichkeiten des Traditionellen abgemildert. Es entsteht der Eindruck unverkrampfter Cleverness ohne Belehrungsallüren, für den Amerikaner so beliebt sind.

Nach einer Runde um die historische Mitte, führten sie die Gruppe in einem Ring um die neuen Lehrgebäude des Campus. Die Universität hatte sich aufgrund von Platzbedarfs neue Institutsgebäude zugelegt. Die Besucher standen vor dem Carpenter Center von 1957. Die Führer erklärten, dass sich die Senatoren, dagegen entschlossen hätten, historisierend zu

erweitern, wie das andernorts getan wurde. Jedes Gebäude sei authentisch aus der Zeit aus der es scheine. Dann übernahm der andere Führer und gab aus vollem Hals sein Fazit, in dem er jeden Einsilber laut ausrief:

“So, if you see a building, that looks ooold ... It is ooold!” und nach einer Atempause:

“and you see a building that looks ugly? ... Righ! It is ... neew!”

Die Gruppe lachte und ging weiter.

Auch der Architekt lächelt. Dann geht er nachdenklich weiter.



## Bonn

Einer der Architekten, die für die Interbau 57 das Hansaviertel bebaut hatten, war Sep Ruf. 1956, als die Bauarbeiten in Berlin im Gange waren, erhielten er und sein Kollege Egon Eiermann den Auftrag, den Expo-Pavillon der Bundesrepublik in Brüssel zu errichten. Egon Eiermann war selbst an der Interbau mit einem Projekt beteiligt; sein Name prägt das Image der Universität Karlsruhe, wo er dozierte, bis heute.

Sep Ruf (er lebte von 1908 bis 1982) war Münchner und wenn er auch international nicht besonders bekannt war, so war er sicherlich einer der erstklassigen Architekten der Nachkriegszeit. Am Tegernsee hatte er für den späteren Kanzler Ludwig Erhardt einen Bungalow errichtet und nicht zuletzt wegen Erhardts Fürsprache bekam er das Privileg, im Regierungsviertel von Bonn direkt neben dem Palais Schaumburg einen Bungalow für den Kanzler der Bundesrepublik Deutschland zu bauen. Das Gebäude wurde bis 1966 fertiggestellt. Sein Grundriss besteht aus zwei, aneinander gelegten Quadraten mit jeweils einem Hof in der Mitte. Im vorderen Quadrat – oder bessergesagt im Bauvolumen darüber, liegen ein vornehmer Empfangsbereich, eine Großküche, ein Büro, ein weitläufiger Salon mit sportlichen Stahl-Leder-Möbeln und ein Speisebereich. Der Speisebereich ist von der Küche, wie vom Salon zugänglich. Die Trennwand zwischen Salon und Speisebereich kann elektrisch in die Erde versenkt werden.

Über die Küche oder den Speisebereich gelangt man auf das zweite Quadrat mit einer Kleinküche und einem halben Dutzend Schlafzimmer für Kanzlerfamilie, Personal und Leibwächter. Außerdem gibt es dort ein zweites, kleineres Wohnzimmer und einen separaten Zugang.

Das Gebäude ist ein allseitig verglaster Pavillon. Er ist frei von Brüstungen nach außen hin und zu den Innenhöfen. Da der private Innenhof ein Schwimmbecken bekommen sollte, wurde in der Presse über das „Palais Schaumbad“ gewitzelt. Im Büro des Bungalows befindet sich der Diplomatennippes zahlreicher Staatsbesuche. Ein unmögliches Sammelsurium an höflichen Dingen, von denen nicht eines in dem Arbeitszimmer nicht fremd wirkt. Im Vorbereich des Büros stehen ein Gebäudemodell und Schautafeln, die Fotografien der Empfänge in Hause zeigen. Im Büro selbst werden aber auch Filmdokumente gezeigt. Es sind die Meinungen, der jeweiligen Hausherrn zu ihrem offiziellen Wohnsitz.

Den Anfang machte noch der pensionierte Konrad Adenauer: Er könne in keinem Haus leben, das nicht abbrennen kann. Bekanntermaßen liebte er seinen Wohnsitz in Röhndorf über alles. Beinahe legendär ist jedoch Helmut Kohls Haltung geworden: Die Betten und die Räume überhaupt seien viel zu klein für seine doch recht groß gewachsenen Söhne. Außerdem komme nirgends Gemütlichkeit auf. Er ließ das Speisezimmer mit einem Perserteppich auslegen – und zwar so, dass die Trennwand ein für alle Mal im Boden bleibe. Er ließ die Küchenzugänge mit Gipskartonwänden verschließen und hängte Seidenmalerei davor. Vor die Scheiben kamen champagnerfarbene Brokatvorhänge mit Kordeln. Auf dem Buffet winkt ein neckisches Standührchen und auf dem Teppich steht ein runder Tisch mit Polsterstühlen, wie aus einem Landgasthof, der

sich für etwas Besseres hält. Wegen des Denkmalschutzes liegt auf dem Interieur *Veränderungssperre*. Deshalb kann der Kohlsche Speisesaal bis heute unverändert besichtigt werden.

Die Taten des Helmut Kohl – oder seiner Frau Hannelore, waren Öl im Feuer seiner Spötter. Aber was ist mit seinen Vorgängern, deren intellektuelles Repertoire und deren geschmackliche Integrität doch als größer galten? Weder Kiesinger, noch Brandt, noch Schmidt hatten Lob für das Gebäude übrig. Schmidt lebt bekanntlich bis heute in seinem Häuschen in Hamburg-Langenhorn, umgeben von einem Flügel, regalweise Büchern und einem Haufen anti-intellektuellem Krimskrams. Nur der als hochsensibel geltende Professor Erhardt sprach für das Gebäude.

Sep Ruf hatte den Kanzlern ein ‚Glass House‘ gebaut. Etwa ein halbes Jahrzehnt nachdem Johnson und Mies es vorgemacht hatten. Man könnte spekulieren, ob unsere Kanzler zufriedener gewohnt hätten, wäre ihnen daneben ein ‚Brick House‘ bereitgestellt worden. Die zweifache Aufgabe des Baus war Wohnen und Repräsentieren. Diese Dualität hätte leicht auf die beiden Quadrate und in die Dualität von Glas- und Ziegelhaus überführt werden können. So ist der Bungalow eine These ohne ihre Antithese. Vielleicht deshalb konnten sich unsere großen Staatsmänner – allesamt Meister der Diplomatie und vom Gemüt her keineswegs sentimental, so gar nicht für den Bau erwärmen.

Der Architekt schmunzelt über Helmut Kohl, dann geht er nachdenklich weiter.

\*\*\*

Es ist unter den Architekten üblich geworden, anzunehmen, ihre Architektur könne das gewöhnliche Volk nicht verstehen. Aber das rohe

Volk verstünde ja ohnehin nie etwas. Das ist bequem. Damit kann man leben. Über eine Masse geschmackloser Banausen ist einfacher zu lästern. Diese Beispiele zeigen aber, dass die Unverständlichkeit der Moderne viel weiter geht. Auch Künstler, Elitestudenten und Spitzenpolitiker spreizen sich, die Moderne anzunehmen.

## Grundbedürfnis und Grundaktivität

Mit einem gewissen Recht kann man sagen, dass sich das Zwanzigste Jahrhundert an Ikonen ergötzt hat. Der landläufige Architekt – eine Person, die es immer geben wird, sollte von diesen Ikonen lernen. Getreu der Vorbilder lag es an ihm, die Moderne zu vollziehen. Er sollte sie in die Städte und Dörfer bringen und letztlich musste er dahin gehen, wo der Chef nicht mehr hingeht. Viele von ihnen sind gescheitert.

Im Gegensatz zur Musik oder Malerei ist die Baukunst ein gesellschaftliches Grundbedürfnis. Der Architekt oder Baumeister muss handeln, wie der Arzt oder der Anwalt. Wir bauen, um die öffentliche Ordnung aufrecht zu erhalten. Natürlich hat der Mensch auch ein Bedürfnis nach Musik oder Bebilderung – ein erstaunlich starkes sogar! Dieses kann zum einen aber von erstaunlich wenigen Hochbegabten gestillt werden und zum anderen fällt ein Land nicht in Barbarei, wenn Maler und Musiker nicht arbeiten. So kann man behaupten, dass der deutsche Beitrag zur Malerei im internationalen Vergleich nicht gerade ruhmreich ist. Die Deutschen sind stolz auf ihren Dürer. Sie lieben Caspar David Friedrich und gönnen Gerhard Richter seine Rekordpreise. Im Vergleich mit den Niederlanden stehen die Maler aber völlig unbedeutend da. Dennoch leben die Deutschen nicht in einem weniger kultivierten Land, als die Holländer - die einen berühmten Maler nach dem anderen hatten. Im Gegenzug ist der niederländische Beitrag zur Musikgeschichte verschwindend, wohingegen die Deutschen lange federführend waren. Die Tatsache aber, dass bis zum Ende des Siebzehnten Jahrhunderts in deutschen Landen kein Bauwerk mehr entstand, das es an Größe und Anmut mit dem Augsburger Rathaus

aufnehmen konnte (Fertigstellung 1624), zeugt schlichtweg von Barbarei! Bis zum Ende des Jahrhunderts herrschte nämlich der kulturelle Schock, den das Dauermassaker des Dreißigjährigen Krieges ausgelöst hatte. Wird in einem Land nicht gebaut, herrscht *Barbarei*. Da dies nur die historische Ausnahme ist, gibt es eine ständige Grundaktivität der Baumeister.

Diese Grundaktivität ist so gut wie nie Gegenstand der Architekturkritik. Die Monografien beziehen sich auf die erstklassigen Architekten. Die Bauzeitschriften zeigen nur ausgewählte Projekte. Der gebaute Alltag kommt darin nicht vor. Die Magazine würden wegen Banalität und mangelnder Ästhetik ihre Leser prompt vergraulen. So ist es zum Beispiel um den Industriebau – stolzes Erstlingswerk der Moderne, doch ziemlich still geworden. In den Büchern und Zeitschriften tauchen von eintausend Bauwerken nur einige auf. Wo findet also die Diskussion der gebauten Umwelt statt? Zum einen unter Laien, die die Moderne nicht verstehen, zum anderen an den Architektenstammtischen, wo gewettert und gejammert wird.

Unter den Architekten wird es aber immer führende geben, die die Meinungshoheit innehaben und Vorbilder zeigen. Das Gros der Bauaufgaben wird aber an eine ganze Legion von Architekten verteilt. Es bringt nichts, zu den großen Architekten aufzuschauen, wie zu den großen Autoren, Bildhauern oder Musikern. Diese sind für ihre Kunst selbst verantwortlich. Zwar haben auch sie Nacheiferer, diese haben aber erst den „Durchbruch“, wenn sie wirklich gut werden. Architekten brauchen keinen „Durchbruch“ – sie kommen auch so an Aufträge. Lesen Sie die großen Interviews mit Philip Johnson! Es geht um dieses und jenes Gebäude. Der eine Architekt ist mehr „Schwindler“, der andere

weniger. Das eine Gebäude ist „konsequenter“, das andere ist „ehrlicher“. In der Hitze der Debatte um wenige Häuser, kann man all die Bauprosa ignorieren, mit der das ganze Land verschandelt wird.

Wer über Esskultur debattiert, schaut doch auch nicht auf die Teller der oberen Zehntausend. Sondern das, was die Ungebildeten und die Unvermögenden täglich speisen – das macht die Esskultur des Landes!

Diese Diskrepanz hat mittlerweile auch die Geschichtsschreibung der Architektur erfasst.

\*\*\*

Nikolaus Pevsner lebte von 1902 bis 1983. Er kam aus Leipzig und wie Gropius, Mies, Hilberseimer, May, Taut und Mendelsohn wanderte er in den 1930er Jahren aus Deutschland aus. Er ging nach London, an deren Universität er berufen worden war. In England verfasste er sein Standardwerk ‚Europäische Architektur – Von den Anfängen bis zur Gegenwart‘. Es erschien in zahlreichen Auflagen und Sprachen. Heute ist das Buch eine der lebendigsten und umsichtigsten Arbeiten des Faches. Es sei jedem Studenten empfohlen. Für seine Verdienste wurde Pevsner sogar in den englischen Adelstand erhoben. Er teilte die Architekturgeschichte Europas in zehn Kapitel ein, wobei das letzte die Moderne behandelt. Es heißt ‚Vom Ende des Ersten Weltkrieges bis in die 50er Jahre‘. Charakteristisch ist Pevsners gerechtfertigter Optimismus gegenüber der Moderne, die er beschreibt. Es ist die Moderne vor den 1960er Jahren.

Über das Hansa-Viertel schreibt er:

*„Hier haben nicht weniger als 53 Architekten gebaut; 18 von ihnen waren Ausländer. Nichts könne die bedeutsame Wandlung zwischen 1930 und 1950 eindrucksvoller demonstrieren als die „Interbau“: nämlich*

*den Übergang des Stils einiger weniger Avantgardisten und einzelner besonders aufgeschlossener Nationen in einen von der ganzen Welt anerkannten und überall durch hervorragende Bauten vertretenen Stil. Ein Menschenalter hatte es gedauert, bis die Gotik von ihrem Stammland, der Ile de France, aus nach England und Spanien vordrang, und zwei oder drei Generationen vergingen, bis sie in Deutschland und Italien Fuß fassen konnte. Die Renaissance brauchte eine Generation, um sich mit ihren Angängen in Florenz, in Rom und Venedig durchzusetzen und achtzig und mehr Jahre, um in Spanien, Deutschland und England Eingang zu finden. Die Ausbreitung der Architektur unseres Jahrhunderts vollzog sich in einem ungleich schnelleren Tempo. Begünstigt von den Erleichterungen des Reisens und gestützt auf die allgemeine Verbreitung billiger und leistungsfähiger Druckverfahren sowie der vielen hervorragend illustrierten Fachzeitschriften, hat die neue Bauweise in fast allen Ländern der Erde Fuß gefaßt, und wer heute – ob Fachmann oder Liebhaber – einen Überblick über die besten oder sensationellsten Leistungen der zeitgenössischen Architektur gewinnen will, muß schon eine Weltreise darangeben.“\**

Soweit Pevsners Hymnus auf das Neue Bauen. Ein gerechtfertigter Hymnus, denn der Autor hatte seitenlang das Vergnügen, die Entstehung des Neuen Stils zu erläutern. Er schildert die Moderne von Poelzig und Höger, den Backsteinexpressionismus, Gropius, Mies, Le Corbusier, Terragni, Asplund bis er schließlich in glühende Verehrung anlässlich der Interbau Berlin übergeht. Er zögert nicht den Vergleich mit der Gotik und der Renaissance und unterstreicht das Sendungsbewusstsein des Neuen Bauens in Gänze. Dieses relativiert er später noch, indem er auf die Zerstörungen des Wiederaufbaus in Deutschland oder die Rechtmäßigkeit

---

\* zitiert aus 9. Auflage im Prestel-Verlag (München 2008) S. 382



regionaler Spielarten eingeht – dennoch bleibt sein Credo der Moderne ungebrochen. Der Leser hat das Gefühl, sich auf einen Jahrhunderte währenden Stil einstellen zu dürfen. Noch wenige Jahrzehnte und der neue Stil werde keine Fragen mehr offen lassen. So schließt Pevsner seine Genese der Moderne – eine Moderne, die mit Egon Eiermann, Sep Ruf und Louis Kahn endet. Wie als hätte er geahnt, was nun käme, mahnt Pevsner an letzter Stelle die „ungehemmte Entfaltung“, indem er Ronchamps als Geniestreich der überragenden Persönlichkeit Le Corbusiers dankbar annimmt.

Das Buch ‚Europäische Architektur – Von den Anfängen bis zur Gegenwart‘ hat aber noch ein elftes Kapitel. Für eine Neuauflage bestellte der Prestel-Verlag den Münchner Architekturhistoriker Winfried Nerdinger, den Weg in die Gegenwart zu zeigen. Sein Beitrag erhielt den Titel ‚Kontinuität und Wandel der modernen Architektur von den 1960er Jahren bis heute‘.

In welchem Kontrast zu Pevsners Zuversicht beginnt Nerdinger seine Ausführungen! Fast als fühlte er sich verpflichtet, Pevsners Befangenheit zu entschuldigen lesen wir:

*„Moderne Architektur erschien lange Zeit als eine Art ästhetischer Heilsbotschaft des zwanzigsten Jahrhunderts, da sie mit dem Anspruch auftrat, bereits Bauten und Städte für den „neuen Menschen“ in einer zukünftigen besseren Welt zu errichten. Im Rückblick vom Anfang des 21. Jahrhunderts zeigen sich nicht nur die Irrwege und die zum Teil verheerenden Folgen der Fortschrittgläubigkeit, sondern auch die vielfältigen Wandlungen und Anpassungen der modernen Architektur an wechselnde Leitbilder und Moden.“*

Nicht eben eine euphorische Einleitung, um dem Leser das ausgehende Zwanzigste Jahrhundert schmackhaft zu machen. Dann beginnt eine

objektive und faire Kartografie des Stilpluralismus, der in den 60er Jahren einsetzte. Am Ende geht die Reise in die Schweiz zu Roger Diener und Peter Zumthor. Neben einem Bild der Therme in Vals schließt Nerdinger:

*„Abschließend sei aber daran erinnert: Ein Überblick – wie der Vorliegende – über das Baugeschehen der Gegenwart entlang dem hauchdünnen Faden architektonischer Höhepunkte – ist trügerisch; genauso wie der ausschließliche Besuch historischer Monumente in einer Stadt. Der solcherart selektiv ausklammernde Blick nimmt das Baugeschehen, das charakterisiert ist durch eine Masse an unsäglichen banalen Gebäuden, nicht mehr in seiner ganzen Breite wahr. Im Hinblick auf das Gesamtbauvolumen in den europäischen Ländern ist der Anteil qualitätsvoller Architektur kaum mehr in Promillezahlen auszudrücken.“\*\**

Ein niederschmetterndes Fazit eines führenden Architekturhistorikers.

\*\*\*

Das Zwanzigste Jahrhundert war angetreten, einen einheitlichen Stil zu generieren, der aus dem Historismus herausführen sollte. Ein Stil (de Stijl) sollte gefunden werden, der funktionell und frei von Launen war und somit einheitliche und verbindliche Formen für die Welt bringen würde. Stilbeliebigkeit war eine Plage des Neunzehnten Jahrhunderts. Es sollte darum ein Stil her – für alle verbindlich. Man möchte also meinen, die Formen des Jahrhunderts sollten immer ähnlicher werden. In der Praxis trat aber genau das Gegenteil ein: Wie ungezogene Kinder wurden die Stile in der Folge launisch und individuell. Jedes Jahrzehnt lässt sich in einem Straßenzug erkennen.

---

\*\* gleiche Quelle S. 403 bzw. 432

Das Neunzehnte Jahrhundert stand von Anfang an im Stilpluralismus. Es war launisch und individuell. Man möchte also meinen, seine Formen sollten sehr unterschiedlich ausfallen. In der Praxis trat aber genau das Gegenteil ein: Die Formen wurden einheitlich bis monoton. Man muss deshalb schon die Baugeschichte einer Stadt kennen, um sagen zu können, ob ein Stadthaus aus den 1870er oder 1890er Jahren stammt. Faktisch kann das niemand aus dem Stehgreif. Es kann aber jeder Gymnasiast erkennen, welches Gebäude einer Stadt aus den 1960er oder und welches aus den 1980er Jahren kommt.

„In welchem Style sollen wir bauen?“ fragten die Architekten der Nachkriegszeit und erdachten alle paar Jahre eine neue Mode: 45°-Fassadenpanzer, Aluprofil-Rotunden, Betongebälk in der Fassade, weißes Stahlrohrgestänge, Waschbetonstelzen oder blau verspiegelte Fassadenpaneele.

Dieser Widerspruch ist uns Architekten bislang verborgen geblieben oder wurde nur einfach nie ausgesprochen. So empfinden wir zuweilen *die* Ratlosigkeit, die sogar die besten Intellektuellen bei der Betrachtung der Gegenwart verspüren.

## Lieblinge und Probleme

Welches sind die Gebäude, die das Zwanzigste Jahrhundert mit Bravour gelöst hat? Die Villa, den Pavillon, das Museum, den Wolkenkratzer, den Flughafen. Dann gehen die Debatten aber schon los.

Blättern wir doch durch unsere Architekturzeitschriften. Haben wir nicht immer noch Lieblingsgebäude? Oder anders gesprochen: Wie viele öffentliche Bauten aus den 1980er Jahren gefallen uns noch heute? Wie viele wirklich gute Einkaufspassagen, Hallenbäder oder Zentralkliniken kennen Sie? Bei den Einkaufspassagen haben wir uns angewöhnt, von „Investorenarchitektur“ zu sprechen. Das seien Gebäude, die nur aus Profitsucht erstellt würden. Nun, wurden die Einkaufspassagen im Neunzehnten Jahrhundert zum Gemeinwohl gebaut? Glauben wir wirklich die Galleria Vittorio Emanuele II wurde nicht für den Kommerz gebaut? Derartige Galerien gibt es in vielen europäischen Städten – ich bin sicher Sie kennen andere Beispiele. Niemand kennt ihre Architekten. Sie hießen alle nicht Schinkel und nicht Semper. Trotzdem waren sie in der Lage, durch Anweisung ihrer Meister so zu bauen, dass ihre Werke noch heute bestaunt und geliebt werden. Und wie sehen unsere heutigen Passagen aus?

Das gleiche bei Markthallen. In nahezu jeder europäischen Großstadt existiert noch so etwas wie eine Schrankenhalle aus dem vorletzten Jahrhundert. Gebäude, die wir noch heute entzückend finden! Beim Wort Geleishalle können wir uns schon gar nicht mehr vorstellen, wie so etwas stimmungsvoll sein könnte. Das scheint uns ja schon grotesk. Aber es gibt sie! Angenommen Sie warten an einem windstillen Adventabend am

Hackescher Markt in Berlin auf die Bahn. Sie haben mit einem langjährigen Freund zwei oder drei Glühwein getrunken und mit dicken Schneeflocken auf der Brille sagen Sie „Auf Wiedersehen“. In diesem Moment spüren Sie, dass auch eine Geleishalle ein stimmungsvoller Ort sein kann.

Geben wir doch zu, dass wir bei einigen Bauaufgaben zum Teil große Probleme haben!

## Die anonyme Architektur

Wer in die Hochschulbibliothek geht, findet unter den Suchbegriff ‚anonyme Architektur‘ einen Band mit Titel ‚Architecture without architects‘. Der Autor ist Bernard Rudofsky. Er hat in einem Bildband namenlose Bauwerke aus aller Welt veröffentlicht. Es sind bizarre Baukörper, die wir auf den Schwarzweißaufnahmen sehen. Sie stammen aus Jordanien oder Bangladesch und manch einer erkennt in den Gebilden Le Corbusiers Elemente einer modernen Architektur. Wer nicht so weit reisen möchte, findet aber auch anonyme Architektur in Europa. In jeder Großstadt gibt es unzählige Gebäude aus dem Neunzehnten Jahrhundert, deren Architekten niemand kennt. Diese Bauwerke sind in der Regel noch in Benutzung – nicht selten sind sie elementar für das Stadtbild.

Tatsächlich konnte man im Neunzehnten Jahrhundert beobachten, wie sich eine Fülle neuer Bauaufgaben entwickelte. Noch erstaunlicher ist es aber zu verfolgen, wie die akademischen Architekten all diese Aufgaben zu bewältigen wussten. Bekanntermaßen baute der große Baltasar Neumann eigentlich nur Kirchen, Schlösser und Festungen. Unter den Werken Klenzes oder Schinkels finden wir dann schon die Bautypen Monument, Stadtpalast, Akademiebauwerk, Stadttor oder Leuchtturm. Die Architekten nach ihnen mussten sich dann einer förmlichen Explosion von Bauaufgaben stellen. Etwa eine Generation nach Schinkel waren sie aber in der Lage, Stadttheater, Opern, Pfarrkirchen, Friedhöfe, Kapellen, Denkmäler, Kasernen, Casinos, Rathäuser, Brunnen, Englische Gärten, Bahnhofs- und Geleishallen, Kontorhäuser, Speicherstädte, Passagen, Museen, Textilfabriken, Villen, Stadthäuser, Uferpromenaden, Gewächshäuser,

Markthallen, Justizpaläste, Parlamente, Expositionshallen und Hospitäler herzustellen. Bis auf den Flughafen konnten sie im Grunde schon alles bauen, was die moderne bürgerliche Gesellschaft braucht. Ganze Städte konnten sich mit ihrem Repertoire einkleiden.

In Wien gab es zum Beispiel einst ein Architekturbüro mit Namen ‚Hellner und Felmer‘. Die beiden Architekten sind heute nicht mehr wirklich bekannt. Sie waren im späten Neunzehnten Jahrhundert tätig und spezialisiert auf Schauspielhäuser. Zeitlich gesehen fiel damit ihre Karriere in den Historismus – genauer gesagt in seine Prunkform, die ‚Beaux-Art-Schule‘. Seit Gottfried Semper und Charles Garnier nahm man für Schauspielhäuser üblicherweise Schmuckformen her, die irgendwo zwischen Renaissance und Rokoko liegen. Aus dieser Palette konnte das Architektenduo Formen für über vierzig Schauspielhäuser schöpfen, die sich über halb Europa verteilen. Sie stehen in Brünn, Augsburg, Pressburg, Berlin, Zürich, Hamburg, Salzburg, Zagreb, Regensburg, Graz, Fürth, Darmstadt, Sofia, Odessa, Wiesbaden und vor allem in Budapest und Wien. Eine Karriere wie die von Hellner und Felmer war nur im späten Neunzehnten Jahrhundert möglich. Undenkbar davor und undenkbar danach. Das Beispiel zeigt aber genau die Arbeitsweise des Historismus: Hellner und Felmer lieferten Schauspielhäuser wie andere Branchen Anzüge oder Konzertflügel. Keines ihrer Gebäude findet sich bei Nikolaus Pevsner im Buche. Im Personenregister hat weder Hellner noch Felmer einen Eintrag bekommen. Was den Ertrag angeht, so dürfte deren Karriere einzigartig in der Baugeschichte sein. Was ist Palladios wackeliges ‚Teatro Olimpico‘ gegen vierzig Schauspielhäuser in einem halben Dutzend Länder Europas? Und war Palladio mit seinem Vitruv-Bühnenprospekt wirklich origineller? Die Architektur des Historismus war ein standardisiertes Kulturprodukt mit individueller Ausformulierung.

Mehr nicht. Sie ist anonym wie die Felsenstädte Anatoliens; denn wer bitte in Graz oder Augsburg kennt noch ihre Urheber? Der lokale Kulturbürger, der bestimmt schon einige dutzend Male in ihren Gebäuden Platz genommen und vielleicht schon das ein oder andere Nickerchen auf den Sperrsitzen eingelegt hat, kennt ihre Namen nicht. Obwohl ihre Bauten auf Postkarten quer durch ganz Europa geschickt wurden und diese noch heute mehrheitlich in freudiger Benutzung sind, erinnert keine Straße in Wien an die Architekten. Anonym ist ihre Architektur mangels Stilinnovation. Anonym ist ihre Architektur aber auch, weil ihre Urheber von „glühenden Verehrern der Moderne“ wie Nikolaus Pevsner aus dem Personenregister gestrichen wurden. \*\*\*

Und wie die beiden Wiener Schauspielhäuser lieferten, so lieferten ihre Kollegen all die obigen Bauaufgaben auf Bestellung – mit offenbar erstaunlich kurzer Lieferzeit. Natürlich gibt es all diese Bauaufgaben noch heute. Aber wann hat es das letzte Mal ein Krankenhaus in eine Architekturzeitschrift geschafft? Oder denken Sie an die ganze Kurarchitektur des Neunzehnten Jahrhunderts! Einen Lustgarten wie die Wilhelma mit Gewächshäusern, Pavillons, Wandelhallen, Gartenmauern, Brunnen und einem Theater vermögen wir nicht mehr in dieser zusammenhängenden Qualität herzustellen.

Wenn wir die Hafen City in Hamburg bauen, sind die Architekten die ersten, die von einem mittelmäßigen Ergebnis sprechen. Mehr noch: die Stadt „vom Reissbrett“ ist das Schreckgespenst des Zwanzigsten Jahrhunderts geworden. Städte müssten „wachsen“. Man könne sie nicht „herausstampfen“. Man gesteht es nicht gerne ein, aber auch dieses

---

\*\*\* Im Vorwort seines Standardwerkes wird Pevsner als solcher beschrieben.



Husarenstück beherrschten die Baumeister im Neunzehnten Jahrhundert. Ganze Straßenzüge und Stadtviertel wurden vom Reisbrett geplant und gebaut – und sie funktionierten!

Was haben beispielsweise München und Berlin gemeinsam? Sie waren beide Residenzstädte, die am Anfang des Neunzehnten Jahrhunderts beinahe unbedeutend klein waren – lächerlich im europäischen Vergleich. Und wie standen sie am Ende des Jahrhunderts da? Charmante Stadtteile wie Prenzlauer Berg sind nicht eben gewachsen – sie wurden in wenigen Jahren aus dem Boden gestampft! Die breiten Straßen wurden im großzügigen Stil eingezogen und mit Blockrandbebauung bestückt. Was würden wir mit Städten machen, die ihre Einwohnerzahlen in wenigen Jahrzehnten verdoppeln? Hätten wir es im Kreuz, unter solchem Druck städtischen Kulturraum hervorzubringen? Stadtraum, der nicht nur Wohnen und Gewerbe aufweist, sondern all die obigen Bauaufgaben, die die europäische Stadt ausmachen.

Schlendern Sie in Gedanken durch Paris oder Barcelona! Markieren Sie alle Gebäude aus dem Neunzehnten Jahrhundert. Lassen Sie die Gebäude in Gedanken verschwinden. Danach füllen Sie die Lücken mit normalen Gebäuden aus dem Zwanzigsten Jahrhundert. Nehmen Sie die *ganz normalen* Gebäude aus dem einen Jahrhundert und tauschen Sie diese gegen die *ganz normalen* aus einem anderen! Dann wissen Sie warum wir Architekten die Peitsche verdienen!

Jeder, der Städte aufmerksam bereist und sich umfassend mit Baukultur beschäftigt, muss doch über die ungeheure Schaffenskraft dieses Jahrhunderts staunen! Als ob sie es ahnten, prügelten die Architekten der Moderne so sehr auf das Neunzehnte Jahrhundert ein.

Für all die Produktivität brachte das Neunzehnte Jahrhundert nämlich ein Opfer: das Opfer der Originalität. Es spielte keine Rolle: ein entwerfener

Justizpalast konnte genauso in Lissabon wie in Sankt Petersburg gebaut werden. Die Stadthäuser von Paris könnten mit marginalen Änderungen auch in Barcelona stehen. Man diskutierte ob eine Pfarrkirche romanisch oder gotisch werde; im Wesentlichen war man sich aber einig, was eine Kirche sei. Das brachte den Vorteil, dass Bauwerke aus verschiedenen Jahrhunderten nebeneinander oder gegenüberstehen konnten, ohne dass sie sich bisßen. In Mailand stehen Dom und Galleria Vittorio Emanuele nebeneinander: das Sakrale und das Profane. Die heutigen Einkaufspassagen sollten lieber von unseren Domen fern bleiben!

So opferten die Architekten ihre Originalität zugunsten pragmatischer Schaffenskraft. Und im Zwanzigsten Jahrhundert war es genau anders herum. Ein jeder wollte originell sein – schaffenskräftig waren nur die wenigsten. Sie zogen es vor, in Büchern die Bauten ihrer Vorbilder zu betrachten und über die Banausen um sie herum zu lästern.

Kehren wir hier zum Beispiel des Theaters zurück: Wir kennen von Walter Gropius und Erwin Piscator das ‚Totaltheater‘ – ein Projekt aus dem Jahre 1927. Wir kennen Mies van der Rohes Beitrag zum Wettbewerb ‚Nationaltheater Mannheim‘. Damals 1953 hatte Mies ein Modell aus Amerika nach Westdeutschland verschifft. Wir kennen Jörn Utzons Oper in Sydney und einige andere. Man kann nicht behaupten, das Zwanzigste Jahrhundert hätte nicht Schauspielhäuser von Weltformat hervorgebracht. Aber nehmen wir nur das Beispiel Mies van der Rohe: Wäre er in der Lage gewesen, mit seinem Stil vierzig Schauspielhäuser zu entwerfen? Er, dem man vorwarf, die Nationalgalerie Berlin sehe nicht anders aus, als sein Entwurf für die Bacardi-Firma in Mexiko.

Dem könnte man entgegensetzten: Nicht die Masse sondern die Originalität mache die gute Architektur aus. Lieber einen guten Mies als

vierzimal Beaux-Art-Retorte. Oder man könnte die Gegenfrage stellen, ob Antonio Salieri der bessere Komponist war, nur weil er mehr Opern geschrieben hat als sein Zeitgenosse Wolfgang Amadeus Mozart.

Was aber, wenn eine bürgerliche Gesellschaft vierzig Schauspielhäuser von einem Architekten verlangt, weil sie diese für den Kulturbetrieb braucht und die Leute ins Theater strömen wie später ins Kino? Kann der Architekt Beethoven spielen und sagen: Ich komponiere weniger Schauspielhäuser als Joseph Haydn und dafür bessere?

Tatsächlich brauchte das Jahrhundert alles dringend. Nicht wenige Städte verdoppelten ihre Einwohner in diesem Zeitraum. Man kann sich also vorstellen, dass die Bürger so manches mehr als nur Schauspielhäuser von den Architekten verlangten. Und die Architekten lieferten. Sie lieferten wie die Schneider oder die Klavierbauer.

Zeiten, in denen Architekten liefern müssen, gibt es immer wieder – es gab sie auch im Zwanzigsten Jahrhundert: Stichjahr 1945!

Sicherlich kann man den Leistungsdruck der Gründerzeit nicht mit dem eines verlorenen Weltkrieges vergleichen. Aber waren die Architekten der Nachkriegsjahre vorbereitet, pragmatisch Qualität zu erzeugen? Der Klassizismus war von Albert Speer für Zeppelinfeld, Reichskanzlei und Expopavillon gründlich missbraucht worden. Pevsner weigert sich übrigens ausdrücklich auch nur ein Wort über diese Bauphase zu schreiben. Pfeilerhallen und Naturstein im liegenden Format sind seither Tabu. Der Heimatstil mit Fachwerken war genauso mit ‚Blut und Boden‘ behaftet. Schmitthenners Gedanke vom ‚deutschen Wohnhaus‘ war futsch, da sich der Stuttgarter Architekt den braunen Herren angedient hatte und von der Lehre suspendiert war. Und der Funktionalismus? Die Italiener hatten damit für Mussolini gebaut und die Deutschen waren in Amerika oder anderswo. Wenn wir also annehmen, der Architekt Europas

hatte überhaupt Muse über den Baustil zu sinnieren, dann kann man sich nur vage vorstellen, welche Ratlosigkeit um die ‚Stunde Null‘ geherrscht haben mag.

Sicherlich hat sich Stalin mit seinen Sowjetpalästen für den Arbeiter gründlich lächerlich gemacht. Sicherlich ist es besser, wenn die Brückenpfeiler der Tower Bridge nicht wiederkehren. Andererseits wollte man Dresden das Weltkulturerbe nur verleihen, wenn die Elbbrücke ausbleibt. Man konnte sich also nur Bauwerke vorstellen, die verunstaltend wirken. Wo ist also der Lernprozess oder die ästhetische Neuerung seit der Tower Bridge?

Sicherlich werden wir keine romanisch-gotischen Kirchen mehr in die Peripherie unserer Städte bauen, wie dies in München-Au oder Berlin-Prenzlauer Berg getan wurde. Wenn es aber je einen Funktionalismus gab, so kann er nicht nach der Rechtmäßigkeit verspiegelter Stützen unter Meisterhäusern fragen. Es kann nicht darum gehen, ob ein Rost kategorisch quadratisch sein muss. Es kann nicht darum gehen, ob ein Stahlträger durch einen gemauerten Bad-Kern eines Glashauses stoßen darf oder nicht. Wahrer Funktionalismus sollte doch solche Fragen stellen:

1. Passt dieses Gebäude in das Bild einer Siedlung oder eines Straßenzuges?
2. Passen die Gebäude untereinander zusammen und sind dennoch eindeutig unterschiedlich?
3. Sind diese Gebäude gut benutzbar und haben sich zudem als „umnutzbar“ herausgestellt?
4. Findet die Mehrheit der Bevölkerung diese Gebäude noch immer schön und vorteilhaft im Stadtbild?

Es ist Spekulation, aber würde die überwältigende Mehrzahl der Stadthäuser aus dem Neunzehnten Jahrhundert diese vier Kategorien nicht erfüllen?

Das Dilemma des Einundzwanzigsten Jahrhunderts besteht darin, dass es den zwei unterschiedlichsten der Architekturgeschichte folgen muss. Keine zwei Jahrhunderte widersprachen sich in Theorie und Praxis so grundlegend wie die vorangegangenen. Mit ihrer Unikatarbeit und ihrer Abscheu vor dem Neunzehnten Jahrhundert halten die Architekten heute noch unmissverständlich dem Zwanzigsten Jahrhundert die Treue. Es geht den Architekten so, wie dem Sklaven im Evangelium: Er kann nur den einen Herren lieben und er muss den anderen hassen.

Es bleibt genauso Spekulation – aber was hätten die Architekturohistoriker von heute über das ausgehende Neunzehnte Jahrhundert geschrieben? Welches Fazit hätte ein Nerdinger einhundert Jahre zuvor gezogen? Sicherlich war die fehlende Originalität angesichts der maurisch-romanisch-gotischen Gebäude nicht unbemerkt geblieben. Adolf Loos befeuerte gerade dadurch seine Kritik – zum Beispiel an der Wiener Ringstraße. In der Tat kritisierte Loos aber nur immer den Stil. Die Qualität im Kern des Gebäudes kritisiert er keineswegs. Angesichts aller Stadttheater, Opern, Pfarrkirchen, Friedhöfe, Kapellen, Denkmäler, Kasernen, Casinos, Rathäuser, Brunnen, Englischer Gärten, Bahnhofs- und Geleishallen, Kontorhäuser, Speicherstädte, Passagen, Museen, Textilfabriken, Fabrikantenvillen, Stadthäuser, Uferpromenaden, Gewächshäuser, Markthallen, Justizpaläste, Parlamente, Messehallen und Hospitäler kann bezweifelt werden, ob ein solches Nerdinger-Fazit über das ausgehende Neunzehnte Jahrhundert angebracht wäre:

*„Im Hinblick auf das Gesamtbauvolumen in den europäischen Ländern ist der Anteil qualitätvoller Architektur kaum mehr in Promillezahlen auszudrücken.“*

Und wenn wir uns diese Frage aufrichtig selbst stellen - dann wissen wir, warum unsere Gesellschaft jeden Steuerberater, jeden Notar, Zahnarzt oder Kieferchirurg besser bezahlt als jeden Architekten. Denn Notare und Zahnärzte sitzen in den vornehmsten Büros einer Stadt. Wo aber sitzt der Architekt?

## Angebote

Manchmal hört man die Architekten diskutieren, die moderne Architektur sei unverständlich geworden. Unverständlich wie die Zwölftonmusik oder die abstrakte Malerei. Mit der Vorstellung, das gewöhnliche Volk könne mit der Architektur nichts mehr anfangen, kann man sich irgendwie arrangieren. Die vorangegangenen Beispiele sind aber Indizien dafür, dass die Unverständlichkeit der Moderne nicht auf gewöhnliche oder rohe Menschen beschränkt bleibt. Auch die Architekten stoßen gerne in den Festsälen der alten Pracht an. Nicht wenige Architekten haben ihre Büros in Gründerzeithäusern „wegen der hohen Räume“. Besonders da, wo das Neue Bauen nicht nur intellektuell verstanden, sondern im Alltag genutzt werden soll, beginnt es mit der Akzeptanz zu hapern.

Wenn Architektur eine Kunst ist, so hat sie einen Unterschied zu den anderen Gattungen: Ihre Produkte sind nur selten Angebote.

Gemälde hängen in Museen, Galerien oder Ateliers. Nur wer diese Orte aufsucht, kommt mit ihr in Berührung. Malerei ist ein Angebot.

Musik wird in Wohnzimmern, Automobilen, Konzertsälen, Kammerspielhäusern, Musikclubs oder Proberäumen gespielt oder abgespielt. Sie ist weiter verstreut als die Malerei – trotzdem ist sie ein Angebot.

Und auch die Literatur ist stets ein Angebot. Die Romane, die von Widerwärtigem erzählen oder schlecht geschrieben sind, braucht niemand zu lesen – es sei denn er verdient sein Geld mit Literaturkritik. Die Dramen, die auf die Bretter kommen, braucht sich niemand anzusehen. Alles bleibt

ein Angebot. Wer etwa die Zwölftonmusik nicht hören möchte, muss sie nicht hören. Wen russische Romane langweilen, muss sie nicht lesen. Wer Beuys Installationen ekelhaft findet, muss sie nicht ansehen.

Wenn derlei Kunstwerke die Grenze des Optionalen überschreiten und in den öffentlichen Raum rutschen, so gibt es nicht selten Krach. Dringt der Schall aus dem Proberaum oder ertönt die Panflöte unablässig in der Fußgängerzone, sinkt die Toleranz der Menschen zuweilen beträchtlich.

Skulpturen stehen in Museen, Galerien oder Ateliers. Stehen sie plötzlich im öffentlichen Raum, gibt es nicht selten Krach. Sie sind nicht mehr optional, sondern Teil der Öffentlichkeit.

Und die Architektur? Sie ist ständiger Bestandteil des öffentlichen Raums. Der öffentliche Raum besteht mitunter aus Architektur!

Die Stadt finden wir doch schon vor. Sie ist schon gebaut und wir haben keine Option, ob wir dieses Gebäude heute sehen möchten oder nicht. Die Gebäude erscheinen wie Menschen, die man täglich grüßen muss. Nur einen winzigen Teil der Architektur können wir annehmen oder ablehnen. Nicht alle Menschen bauen einmal. Und wenn sie bauen, können sie nur ihr eigenes Gebäude bestimmen. Das bleibt aber ein singuläres Ereignis. Wie viele Menschen wohnen in den Wohnungen, die sie *halt* bekommen? Unsere Grundschule, unsere Entbindungsstation, unsere erste Wohnung, unseren ersten Arbeitsplatz – wer kann behaupten diese nicht schon so vorgefunden und angenommen zu haben? Nur eine Minderheit der Gesellschaft kann frank und frei selbst aussuchen, wo sie wohnen, entbinden oder arbeiten will.

Es ist deshalb in gewisser Weise amoralisch, mit einem Baustil eine Minderheit ansprechen zu wollen.

Es gibt nicht wenige Menschen, die ein Leben lang dem Free Jazz und der Kunst der Fuge fern bleiben. Es gibt nicht wenige Menschen, die ein



Leben lang jedweder Malerei fern bleiben. Viele Menschen haben dazu keine Meinung. Die Meinung brauchen sie erst, wenn sie sich damit beschäftigen oder damit konfrontiert werden.

Zur Architektur scheint jeder eine Meinung zu haben. Vielleicht liegt das aber daran, dass sich schon jeder mit ihr *befassen* musste. Es gab keine Wahl.



3

Ästhetische Unschuld  
und  
Sinnliche Verarmung

Als Jan van Goyen im frühen Siebzehnten Jahrhundert seine Landschaften malte, fand er in ihnen nichts, das hätte aus dem Bild gebannt werden müssen. Der Maler fand sie malerisch vor. Sie musste nicht erdacht werden - die reelle Landschaft war sogar stärker, als die ideelle. Sie wurde zur Spezialität des niederländischen Barock. Allein die Stadt Rhenen porträtierte Jan van Goyen mindestens 26 Mal. Niemals geht es dabei um die Darstellung einer vom Mensch unberührten Landschaft. Niemals geht es um eine idealisierte Landschaft mit Tempeln, Ruinen und Heroen. Solches kennen wir von Goyens Zeitgenossen Poussin und Lorrain. Obwohl mindestens zwei Drittel des Gemäldes dem Himmel vorbehalten bleiben, zeigt uns Jan van Goyen stets das Treiben der gewöhnlichen Menschen auf der Erde oder dem Wasser.

Die Mühlen, die Scheunen, die Äcker und Wiesen, die Gewässer, die Hügel, die Dünen - alles waren malerische Komponenten. Gingen die Künstler an den Hafen, fanden sie dort Segelschiffe mit Takelagen. Sie fanden Taue, Kähne, Docks, Anker, Fässer, Truhen, Karren und illustre Gestalten. Jedermann, der die Augen ein wenig offen hielt, fand hier eine Fülle an Motiven und Kompositionen. Die Alltagslandschaften waren durchwegs malerisch. Die Ortseingänge, die Marktplätze, die Mühlen, die Docks und die Landstraßen waren malerisch. Das Tagwerk der Bauern, Müllner, Kutscher, der Matrosen und der Fischer war durchweg malerisch: Ausdrucksstarke Bewegungen, ausgefallene Körperhaltungen, originelle Werkzeuge, Feingliedriges und sinnliche Materialien. Es herrschte ästhetische Unschuld.

Wer den Menschen kennt, weiß, dass auch damals schon die Gräben der Straßen mit Unrat verschmutzt waren. Auch damals warfen Menschen Dinge achtlos von sich. Sie rodeten, legten Kanäle und Dämme an. Die Zerstörung der Landschaft lag aber nicht in der Macht des Bauern. Waren

seine Scheunen noch so windschief, war sein Gehöft ausgebrannt oder seine Kleidung noch so armselig – er vermochte es nicht, das Ortsbild zu derangieren. Im Gegenteil: Ausgebranntes und Eingestürztes war auf den Bildern willkommen. Windschiefes und Abgenutztes empfinden wir noch heute als besonders pittoresk.

Wir wissen nicht genau, wann die unsere Landschaften ihre sinnliche Kraft verloren. Ein Genre starb langsam aus. Wer heute Pittoresken malt, schön sie oder malt so selektiv, dass immer der Verdacht auf Kitsch oder Sentimentalität nahe liegt. Die Landschaftsmalerei – einst eine der Musen der Schöngelüste, ist verschwunden. Noch ein Staatsmann wie Winston Churchill übte sich in ihr, um als feingeistiger Gentleman zu gelten.

Gerne interpretieren wir die Malerei der Romantik als Flucht vor der aufkommenden Industriegesellschaft. Die Fabriken, die Maschinen, die Finanzwirtschaft, die globalen Konflikte – das alles habe die Menschen derart verängstigt, dass sie sich nach der Idylle der Landschaften sehnten. Sie sollte Kunde einer noch intakten Welt bringen.

Die Landschaft brauchte aber gar keine Unschuld, um unschuldig zu sein. William Turner war einer der letzten wirklichen Landschaftsmaler. Sein Realismus beschönigt aber keineswegs. Er zeigt die bestialische Wirklichkeit im offenen Meer hinter einem Sklavenschiff. Er zeigt Lokomotiven und Dampfschiffe. Eine Generation später wagte sich Adolf Menzel als einer der ersten in die Fabriken der industrialisierten Welt.

Es ist nicht richtig anzunehmen, die Maler der Romantik hätten uns am liebsten die unveränderte Lagunenidylle Canalettos vor Augen geführt. Die Malerei verschloss sich nicht vor der Veränderung. Im Gegenteil: die Beschleunigung der Lokomotive, der Lärm der Schaufelraddampfer,

die feuerspeienden Hochöfen, die rußigen Gestalten, die Deichseln, Keilriemen, die gewaltigen Hebel – das waren unerhörte Motive, die den Maler geradezu herausforderten!

Es herrschte sicherlich keine sittliche Unschuld. Es herrschte aber auch keine Scheu vor der Veränderung. Der Ausbau der Städte und der Infrastruktur wurde damals mit einer Pragmatik betrieben, die uns heute schindelerregend vorkommt. Es herrschte aber ästhetische Unschuld! Die Entstehung einer Neuen Welt brachte keine sinnliche Verarmung, sondern sinnliche Erweiterung. Das industrialisierte London ist der Steinbruch der Erzählungen von Charles Dickens. Den Mississippi Mark Twains kann man sich nicht mehr ohne den Schaufelraddampfer vorstellen.

Die Neuerungen der modernen Welt brachten nicht eben Verschönerungen im herkömmlichen Sinne: Die Kohlezechen, die Eisenwalzwerke, die Fabriken Manchesters und Sheffields waren sicherlich keine Verschönerungen im Sinne des Regent Parks. Wohl aber brachte die Ankunft der Eisenbahn und der Dampfschiffahrt sinnliche Erweiterung. Die Erfahrungen gingen nämlich sofort die die Literatur ein. Die pulsierenden Dampfkessel, die Hitze des fließenden Stahls, das Dröhnen der Hammerschmieden, die Schwärze des Rußes und des Erdöls. Der tosende Lärm und die Gefahr – die Gesellschaft vor der Industrialisierung brachte nichts hervor, das es mit dieser Bildgewalt hätte aufnehmen können. Noch heute leben unsere Filme von solchen Einstellungen. Wie winzig stehen daneben die Pfeifen der Barockorgeln!

Die Schriftsteller und Maler nahmen die Neuerungen der Industrie in ihre Werke auf. Sie sehnten sich nicht nach Naivität, sondern suchten nach sinnlichen Elementen. Es ging nicht um banal schöne Dinge, sondern um sinnliche Erfahrung. Sie gingen in das Bild unserer Landschaften ein. Diese verloren die Naivität Breugels – gewannen aber sinnliche

Elemente. So lebt der amerikanische Western nicht allein von Männern auf Pferden und Farmen in der Prärie. Er lebt auch von Bohrtürmen, Wasserkesseln, Dampflokomotiven, der Mechanik der Waffen und den Städten ohne Vergangenheit. Alles zusammen findet Eingang in seine Landschaftseinstellungen. Ästhetische Unschuld in einer Welt der Gesetzlosigkeit.

Irgendwann aber verloren die Landschaften diese Unschuld. Heute nehmen wir sie selektiv wahr. Wir fahren auf unseren Überlandstraßen und passieren kilometerweise Gewerbestreifen mit Tankstellen, Zentrallagern, Imbisslokalen, Spielhallen und Baumärkten. Es seien „Zweckbauten“. Wir haben uns mit der Armseligkeit dieser Bauwerke abgefunden. Trotzdem beanspruchen wir es für uns, Gebäude mit gewissem Reiz wahrnehmen zu dürfen. Wir kämpfen für Denkmäler und Ensembles. Zuweilen rekonstruieren wir Verlorenes, um zumindest seinen sinnlichen Reiz genießen zu können.

Auf der anderen Seite haben wir uns angewöhnt, von „Zweckbauten“ zu sprechen. Die Logistikzentren, Autoparks, Kinokomplexe, Hallenbäder und Supermärkte seien eben „Zweckgebäude“. An ihnen fahren wir mit Scheuklappen vorbei. Dabei sollten wir uns im Klaren sein, dass bis vor einigen Generationen auch Zweckbauten malerische Komponenten waren.

Die Gebäude der Speicherstadt in Hamburg waren Zweckbauten.

Die Windmühlen der Niederlande waren Zweckbauten.

Die Häuser der Färber, Gerber, Sattler, Bäcker, Wagner, Spinner, Seiler, Schneider und Schuster – waren diese nicht auch reine Zweckbauten? Und wie können heute die lieblichsten Gassen unserer Altstädte ihre Namen tragen? Unwahrscheinlich, dass es einmal eine Straße der Autohäuser und Dattelhallen zu einem malerischen Ensemble bringen wird.

Von Zeit zu Zeit stehen wir vor der Grafik eines Zehntstadels oder eines Kontorhauses und dann fragen uns, wie konnten wir unsere gebaute Umwelt derart verkommen lassen.

Die banale Alltagslandschaft mag noch in die postmoderne Literatur eingegangen sein. Dann zeigt sie aber Heroen, die sich in den ästhetischen Unzulänglichkeiten der Gegenwart auf absurde Weise zurechtfinden. Die Stoffe erzählen von Menschen, die ihren Alltag in Bowling Centern, Shorts und Badeschuhen zubringen, ihn aber nur zu bewältigen vermögen, wenn sie kein Problem mehr haben, im Bademantel nachts den Supermarkt aufzusuchen. Es braucht schon das Kaliber eines großen Bukowski, diese Umgebung auf rotweinflecktes Papier zu bringen. Die Malerei ist aus dieser Welt schon Jahrzehnte vorher ausgestiegen und hat das Feld der Pop Art, der Installationskunst und der Fotografie überlassen. Die betuchten Fräulein des englischen Landadels finden in der Landschaftsmalerei heute keine Muse mehr.

Man kann also annehmen, dass Menschen nicht nur in den Kulturlandschaften, sondern auch in der banalen Umwelt ästhetischen Reiz fanden. Durch unsere Hochspannungsmasten, Kraftwerke, Ölraffinerien, durch unsere Sandwichbauweise, unser Wellblech und unsere Sektionaltore haben wir die Landschaft ästhetisch beschnitten und verarmen lassen. Seither suchen wir den Reiz der Umwelt auf anderen Fluren. Wir rekonstruieren die Frauenkirche, weil wir uns keine Brücke mehr vorstellen können, die das Elbtal nicht verunstalten würde. In Regensburg, London, Brooklyn oder Prag sind die Brücken Wahrzeichen! In Potsdam und in Berlin wollen die Menschen die Schlösser zurück. Die Frankfurter wollen die alten Straßenzüge wieder. In Venedig herrscht



seit Generationen Veränderungssperre. Man kann mutmaßen, ob dieses Drängen genauso stark wäre, hätten wir nicht die Ortseingänge unserer Dörfer und Städte derartig gedemütigt.

Statt den ästhetischen Reiz in den landläufigen Bauwerken zu suchen, brauchen wir Prestigeprojekte, die uns Trost in der ästhetischen Verarmung spenden. Wir wollen Autoparks, Supermärkte, Kinokomplexe. Wir wollen Stadtschlösser, Ritterburgen und Fachwerkhäuser. Wir legen unser ästhetisches Bedürfnis auf wenige Orte um. Wir delegieren unser Verlangen an eine Auswahl von Kleinoden. Wir suchen in den Artefakten der Denkmäler und in den Ikonen der Moderne. Wir sind Menschen, die ein Schmuckkästchen bei sich wissen wollen, um von Zeit zu Zeit einen Blick hineinzuworfen. Wir sind Geizkragen, die sechs Tage hungern – am siebten aber wollen sie fressen.

Wir gehen in die Kinos, um uns an den Kulissen und Kostümen vergangener Zeiten wieder einmal satt zu sehen. Nach dem Abspann finden wir uns in einer Welt der Geschmacklosigkeit wieder.

Heutzutage hat der Bauer die Macht, die Landschaft zu derangieren. Er ist der Harmloseste unter den Schändern.

\*\*\*

Das Zwanzigste Jahrhundert brachte uns die Luft- und Raumfahrt. Es motorisierte die Fortbewegung der Einzelnen und später der Masse. Es perfektionierte die Vermessung der Welt. Es revolutionierte die Kommunikation und den Fluss der Informationen. Dies sind technische Erneuerungen. Welches sind ästhetische Erneuerungen?

Die Fotografie wurde ständig weiterentwickelt. Das Zwanzigste Jahrhundert brachte die bewegten Bilder – erst in Schwarzweiß dann in

Farbe. Es erfand die Tonaufnahme. Es erfand eine Fülle von Geräten zur Verarbeitung von Informationen und Medien. Diese Erfindungen kommen ebenfalls aus der Technik. Sie betreffen Ton- und Bildmedien. Dies ist nichts Neues, da ehemals die Bücher auch aus der Drucktechnik und die Hammerklaviere aus der Anschlagtechnik entstanden.

Am Ende des Jahrhunderts waren die Menschen stolz auf die perfekte Analogfotografie. Sie bereitet uns noch immer Freude, da sie handwerklich und haptisch vollzogen wird. Wir hantieren mit Blitzgeräten, messen den Lichteinfall, arbeiten im Rotlicht, tauchen in Entwicklerlösung, hängen Positive zum Trocknen auf. Wir legen den Film ein und spulen nach dem Ablichten weiter. Wir lieben das Klicken und das Zischen des Blitzes. Die Amateure der Fotografie klagen achselzuckend, das alles sei mit der Digitaltechnik anders geworden. Nicht wenige Fotografen sammeln ihr Licht noch immer auf Silberbromid-Streifen. Es geht nicht um Bildqualität. Es geht um sinnliche Erfahrung. Es geht um das Klicken und das Einrasten.

Die Musiksammler lieben nach wie vor die Schallplatte. Die Tonqualität sei immer noch die besserer. Sie ziehen einen Kartonbogen aus dem Regal; in Händen halten sie ein stattliches Albumblatt in großzügigem Format. Mit zwei Fingern fassen sie in den seitlichen Schlitz und ziehen eine Scheibe in einem quadratischen Papierbogen hervor. Das Papier ist hauchdünn und es knistert. Mit einem leisen Zischen ziehen sie einen pechschwarzen Diskus hervor. Er ist angenehm dick. Er schimmert matt und glänzt dennoch. Es riecht nach Vinyl. Gerne würde man eine Hand auf die Scheibe legen. Die Scheibe darf aber nur zart an den Rändern gehalten werden. Die Platte wird aufgelegt. Auf Knopfdruck beginnt sie sich langsam zu drehen. Die Aufschrift verschwimmt in der Rotation. Die

Lautsprecher werden zugeschaltet und melden sich mit einem Knacken zum Leben. Der Liebhaber setzt die Nadel auf. Es knistert und erst jetzt ertönt der erste Klang Musik. Geht es hier wirklich um Tonqualität?

Der Tontechniker braucht ein Mischpult mit Kanälen, Leuchtanzeigen, Reglern, Kabeln und Steckern. Die Kabel wickelt er sauber zusammen und verknotet sie zu einer Schleife. Sein Mischpult erleuchtet er mit einer Leselampe. Vor der Bühne hat er das einzige Licht im Saal. Es scheint auf seine Hände. Die Hitze der Lampe röstet den Staub auf dem Schirm. Der Techniker hat alle Schallquellen auf seinem Pult vereint. Er beginnt zu schalten und legt eine gelassene Miene auf. Wenn auch ohrenbetäubend laut – seine Technik ist sinnlich.

Fotografie und Ton machen erst Freude, wenn sie haptisch vollzogen werden. Technische Neuerungen begeistern uns erst, wenn sie uns sinnlich bereichern. Die Firma Apple startete durch, als sie den MP3-Player sinnlich bereicherte. Seither wischt man in Windeseile durch die geliebten Albumblätter. Speichern und abspielen konnten die Geräte vorher schon.

Der Mensch ist gierig nach Bildern und Musik. Zuerst will er aber greifen. Der Säugling greift nach allem, was seine Hände erreichen. Das Verstehen der Welt beginnt beim Greifen. Begreifen kommt von Greifen. Auch der Erwachsene will ständig greifen. Sonst stünde in den Museen ja nicht überall „Bitte nicht berühren“. Wir alle wissen, wer unser Schatz ist. Trotzdem glauben wir erst, dass er da ist, wenn wir ihn umfassen.

So wie der Hund nach dem Stöckchen haschen muss, um Hund zu sein, muss der Mensch greifen um zu begreifen. Obwohl uns die Erfindungen des Zwanzigsten Jahrhunderts mit Bild- und Tonmaterial im Überfluss versorgt haben, will der Mensch immer noch anfassen und handhaben, um sich als Mensch zu fühlen.

In der Gegenwart flüchten viele Lebensbereiche ins Virtuelle. Unsere Arbeit vollziehen wir am Bildschirm. Unsere stolze Musiksammlung braucht weniger Platz als ein Feuerzeug. Am gleichen Ort liegt auch unsere Fotosammlung und womöglich bald unsere Bücher. Nach was wird der Mensch greifen?

Als ich ein kleines Kind war, nahm mich mein Großvater in seine Zimmerei. In seinen Händen lernte ich, wie man den Hobel führt und dass ihn der Fachmann nicht auf das Messer legt. Seither kenne ich die Werkzeuge des Zimmermanns. Mit dem Stapler hoben wir unmögliche Gewichte und über Gerüste stiegen wir auf Dächer weit über den Köpfen der Erwachsenen. Vom Auto aus zeigte er mir, was auf den Feldern wächst und warum man um zehn Uhr das Radio einschaltet. Einmal kam ein Bader in sein Büro, um ihm die Haare zu schneiden. Der Herrenfriseur legte ihm seinen Umhang um und während ich als Kind geduldig warten musste, fielen die Haarspitzen meines Großvaters geräuschlos auf den Büroboden. Der Geschäftsmann hat keine Zeit zum Friseur zu gehen. Was zeigen wir unseren Enkeln?

Als ich mir diese Frage stellte, entschied ich mich, meine Architektur mit Papier, Grafit, Buntstiften, Kreide, Aquarellpinsel und Holzmodellen zu entwickeln. Auf dass mein Enkelkind in meinem Büro nicht vor Langeweile sterbe!

4

Begriff  
und  
Sinnlichkeit

In dem Dokumentarfilm ‚Henry Steinway – Geburt einer Legende‘\* erzählt einer der Geschäftsleiter, wie das Piano bereits mehrfach für tot erklärt wurde. Zuerst kamen die Tonaufnahmen der Grammophone. Man fragte, wer dann noch einen Flügel spielen würde. Später kamen die Tonfilme und man fragte, wer jetzt außerhalb der Lichtspieltheater überhaupt noch einen Flügel spielen würde. Später kam das Fernsehen und man fragte, wer da noch zuhause das Piano spielen würde. Als letztes kamen die Elektroklaviere und man fragte, wer da noch ein Hammerklavier benötige.

Der Geschäftsmann schmunzelt und schließt mit den Worten: „*Nothing replaces a great piano well played*“. Es ist nicht das Verlauten von Musik, das den Flügel alleine macht. Es ist die Fülle der Sinnlichkeit, die in dem Instrument steckt. Es ist sein immenses Gewicht, sein makelloser Lack, das elegante Schwarzweiß des Manuals und das Hebelgewicht der Tasten. Allein sein Gehäuse ist das exquisiteste Möbelstück weit und breit.

“*Nothing replaces a great piano well played.*”

Das Zwanzigste Jahrhundert hat ungeheuer hart an den bewegten Bildern gearbeitet. Mit ähnlichem Elan arbeitete das Neunzehnte Jahrhundert an den Hammerklavieren. Manche Musikwissenschaftler sagen deshalb, das Piano sei der Fernseher des Neunzehnten Jahrhunderts gewesen.

Der Musiker zur Zeit Mozarts war es gewohnt, auf dem Pianoforte zu spielen. Sein Klang kannte nur wenig Dynamik; der Nachhall der Töne war kurz. Die Hammerklaviere des folgenden Jahrhunderts erlaubten eine größere Bandbreite zwischen leise und laut. Die angeschlagenen Töne konnten lange nachhallen. Das veränderte das Spiel der linken Hand. Aus polyphonen Begleitstrukturen wurden getragene, atmosphärische Muster à la Chopin.

---

\* von Christoph Weinert, NDR/ARTE (Erstausstrahlung ARTE am 16.02.2009)

Diese Neuerungen kamen aber aus der Industrie. Mit ihr wurde es leichter, formsteife Rahmen für Flügel zu schmieden. Die Anschlagtechnik der Instrumente wurde immer feiner. Die Rohstoffe waren leichter zugänglich. Die Löhne waren gering. Klaviere wurden in großen Serien gefertigt. Die Klavierhersteller waren Aktiengesellschaften und produzierten für den Weltmarkt. Die Virtuosen der Zeit wurden unter Vertrag genommen und konnten dank der ausgefeilten Modelle immer expressiver aufspielen. Die Zeit handwerklicher Instrumentenbauer wie Gottfried Silbermann war längst vorbei gewesen. Das Kastenklavier wurde zum Ausdruck bürgerlichen Wohnens. Der Flügel wurde zum Ausdruck großbürgerlichen Wohnens. Daher der Vergleich mit dem Fernsehgerät.

Das Produkt dieser Industriesparte war im höchsten Maße sinnlich. In den Händen des Liebhabers schlägt der Konzertflügel jeden Sportwagen um Längen. Sein Lack ist wärmer, seine Motorhaube ist länger und sein Klang gehört zum Reinsten, das unsere Ohren je auf Erden zu hören bekommen. Sein Anschlag ist geschmeidig und läuft folgsamer als jedes Automobil.

Gegenwärtig arbeitet die Unterhaltungsindustrie daran, ihre Produkte zu digitalisieren. Sie rücken ins Virtuelle. Wir speichern unsere Musik und unsere Fotografien auf elektrischen Medien. Gleiches soll mit den Büchern geschehen. Das Fernsehen trennt sich von der alten Sendetechnik. Die Inhalte werden uns dadurch leichter zugänglich. Wir beziehen Musik, Fernsehprogramm, Bücher, Zeitungen auf digitalem Wege. Unser Bedürfnis nach Tönen und Bildern stillen wir über elektrische Medien. Nur noch wenige Menschen greifen in die Tasten. Der Säugling aber greift bevor er zuhört oder zusieht. Wir beginnen die Welt zu begreifen, indem wir zu greifen beginnen. Begriff kommt von Greifen.

Man kann deshalb vermuten, dass unser Bedürfnis nach Tastbarkeit erhalten bleiben wird. Jeder Mensch, der einmal eine Fernbeziehung geführt hat, kann bestätigen, dass Ton- und Bildübertragung des Partners nicht das Verlangen nach ihm selbst stillen können. Wir wollen unsere Arme um seine Schultern schlingen. Wir wollen sein Flüstern in der eigenen Ohrmuschel spüren. Auch unser Zwischenmenschliches digitalisiert sich. Es ist nicht absehbar, dass sich der Mensch dieses Verlangen nach Sinnlichkeit abgewöhnen wird. Woraus wird der Mensch dieses Bedürfnis stillen?

Der Intellektuelle hat eine Privatbibliothek. Über die Jahre seines Studiums hat er Band für Band angeschafft. Er hat fleißig darin gelesen. Er hat Notizen gemacht, Lesezeichen verteilt und auf die Seiten gekritzelt. Manchmal lässt er seine Bücher achtlos herumliegen. Um Ordnung zu schaffen, stapelt er die Bände aufeinander. Dann sucht er verwirrt einzelne Bücher, um Fußnoten zu setzen oder eine Abbildung zu finden. Wenn das Fernsehen zu Besuch kommt, setzt er sich zum Interview vor das Bücherregal. Es ist der Stolz des Intellektuellen. Es ist noch nicht gewiss, ob seine Bücher irgendwann auf einer Festplatte bei seiner Musik und seinen Zeitungen liegen werden. Unwahrscheinlich ist, dass sich der Intellektuelle zum Interview vor eine Festplatte setzen wird. Mag sein, dass es dem Intellektuellen bald so geht wie dem Musiksammler und dem Fotografen: Man hält sich einen Schallplattenspieler und eine analoge Kamera, obwohl man längst digital arbeitet. Man kauft sich aus Liebhaberei eine große Enzyklopädie, obwohl man längst im Internet nachschlägt. Und wie ergeht es dem Weniger-Intellektuellen?

Das große sinnliche Spielzeug des letzten Jahrhunderts war wohl das Automobil: Motoröl, Verbrennung, Chrom, Ledersitze, Auspuffgase, offenes Verdeck und so weiter. Auch diese Sinnlichkeit entrückt uns. Wer



heute die Motorhaube öffnet, sieht einen großen Block mit Firmenzeichen und einige Stutzen in die Kühlwasser, Motoröl und Scheibenreiniger nachgefüllt gehören. Keilriemen, Zündkerzen oder Zylinder bekommen wir nicht mehr zu Gesicht. Enttäuscht schleichen wir an sonnigen Tagen über Oldtimerschauen und fragen uns, wohin der Charme der alten Gefährte verdunstet ist.

Das gleiche in der Arbeit: Die Mehrzahl der Menschen hierzulande arbeitet am Bildschirm, oder strebt nach einem Job, der am Bildschirm erledigt wird. Die sinnliche Erfahrung der Landwirtschaft und des Handwerks geht verloren. Sogar die Fabrikarbeit ist reizärmer geworden: Vor einigen Jahren etwa wurde in Stuttgart-Bad Cannstatt die Werkstätte von Gottlieb Daimler zu einer Gedächtnisstätte hergerichtet. Alles ist so aufbereitet, als hätte der Tüftler noch gestern an der Werkbank gestanden. Es wirkt alles zu charmant um glaubhaft zu sein, denn Werkbank, Holzdielenboden, Kolben, Hebel, Hammer, Zangen und das Licht der alten Glühbirnen treffen aufeinander, dass sie ein Maler gleich im Stillleben festhalten könnte. Jeder Gegenstand bezaubert sinnlich. Ob Adolf Menzel aber in die heutigen Daimlerwerke ginge, um in ihnen zu malen, kann man bezweifeln.

Welche Lebensbereiche bleiben von dieser sinnlichen Verarmung verschont? Die Ernährung, die Bekleidung, das Mobiliar und die Architektur. Wahrscheinlich werden wir im Laufe dieses Jahrhunderts weiterhin sinnlich und haptisch speisen – auch wenn wir uns sorgen um die Welternährung machen. Wir werden weiterhin reelle Möbel und Kleider benötigen. Sie werden wohl kaum in das Virtuelle ausgelagert werden. Jeder Mensch braucht Nahrung, Kleidung, einige Möbel und ein Dach über dem Kopf. Das gilt vom Säugling bis zum Sterbenden. Also werden wir auch künftig ästhetischen Reiz aus diesen Gegenständen ziehen.

Nun ist es aber der Lauf der Welt, dass die Versorgung an Ernährung, Kleidung und Mobiliar mehrheitlich von globalen Konzernen übernommen wurde. Unsere Kettenrestaurants bieten weltweit standardisierte Gerichte und Getränke an. Lebensmittelkonzerne streben nach Monopolstellungen. Wir kaufen in Stockholm die gleichen Jeans wie in Toronto. Alle zusammen werden für alle in Bangladesch oder Indien genäht. Möbelkonzerne bieten die gleichen Schränke in Shanghai, Moskau und Tel Aviv an. Deshalb behalten Nahrung, Kleidung und Mobiliar weiterhin ihren ästhetischen Reiz, keine Frage. Sie sind aber uniforme Produkte, aus denen wir kein Bedürfnis nach Individualität mehr stillen können, denn sie entstehen in Millionenaufgabe.

Wenn der Mensch seinen Drang nach gelebter Sinnlichkeit nicht aufgeben soll und weiterhin einen Anspruch auf persönlichen Besitz hegen wird, geht das Los an die Architektur.

\*\*\*

Demnach kann die Architektur in diesem Jahrhundert zwei Chancen nutzen:

Erstens ist sie nicht von der Welle der Digitalisierung betroffen, die Musik, Fotografie und Literatur erfasst hat. Wir digitalisieren Bilder, Texte und Musikstücke, damit sie uns leichter zugänglich sind. Damit rutschen sie ins Virtuelle und büßen an Charme ein. Gebäude aber werden weiter so haptisch bleiben, wie die Ernährung und das Mobiliar. Nahrung, Kleidung, einige Möbel und ein Dach über dem Kopf werden die Menschen auch weiterhin für ihre Körper benötigen. Nahrung, Kleidung und Möbel laufen aber Gefahr von globalen Konzernen uniformiert zu werden. Gebäude sind von dieser Globalisierung der Produkte nicht

betroffen. Kein Baukonzern, kein Architekt kann die Welt mit seinen Waren überschwemmen, wie dies mittlerweile Lebensmittel- und Möbelkonzerne können. Die Architektur wird persönlich abgestimmt und regional bleiben, wie dies einst Wurstsorten und Damenhüte waren.

Also kann sie zweitens den Menschen weiterhin unnachahmlichen Besitz verschaffen. Die Leute werden von ihr mehr Individualität verlangen, als sie diese aus den gewöhnlichen Konsumartikeln nicht mehr gewinnen können. Wir werden uns von unseren Gebäuden noch stärker repräsentiert wissen wollen, da der Wunsch nach Unverwechselbarkeit nun einmal im Menschen steckt und keineswegs unmoralisch ist. Da unsere Arbeitsplätze, unsere Automobile, unsere Fotowerkstätten, unsere Musiksammlungen, unsere Lichtspieltheater und einige andere Bereiche an handwerklichem Charme und Sinnlichkeit verloren haben, werden wir diese Eigenschaften künftig woanders suchen müssen. Patina, Handwerklichkeit, Stofflichkeit – kurz: die Sinnlichkeit selbst, werden wir verstärkt in der Natur und in der Architektur suchen.

Auf diese Aufgaben hat sich die Architektur noch nicht vorbereitet. Die zeitgenössische Architekturdebatte beschäftigt sich mit der Entwicklung in den Metropolen. Sie arbeitet an der Energieeffizienz der Gebäude und am computergestützten Entwerfen. Wir hören Vorträge über Solitärgebäude und Stadtwachstum in der Ferne. Wir hören von Vakuumdämmung, Solarpanels, Roboterzuschnitt und vom 3D-Plot. Und wenn wir danach zuhause angekommen sind, freuen wir uns über den Parkett im Fischgrätmuster. Wir legen uns eine Decke unter die Schlitze der Altbaufenster und greifen nach der Katze, die gerade aus dem Napf zu fressen beginnt.

Noch immer sind handwerkliche Ornamente Verbrechen. Noch immer treiben wir das Bauhandwerk in den Montagebetrieb hinein.

Architekturbüros entwerfen Megastrukturen; mit ihnen gewinnen sie Wettbewerbe. Auf den Fotografien wirken sie schick. Individuelle Details und handwerkliche Verarbeitung sind nicht selten unerwünscht – da nicht *zeitgemäß*. Die Animationen der Architekten sind voll von Menschen – auf den Fotografien der fertigen Bauwerke sind die Menschen später unerwünscht.

In Japan scheint die hygienisch weiße Behausung noch immer das reine Ideal des Wohnens zu sein. Das ist verständlich, da die meisten Japaner die Reizüberflutung der Leuchtreklamen und das Gedränge in den Straßen und Stadtbahnen gewohnt sind. Zuhause wollen sie ein Umfeld, das Reinlichkeit und Neutralität ausstrahlt. Die Menschen aber, die die Ruhe Schwedens gewohnt sind, streichen ihre Häuser am liebsten rot. Nach einem langen Winter mit kurzen Tagen, greifen sie nach Farbe und Pinsel, damit ihre Behausungen weit in die Ferne leuchten. Von weitem locken sie die Menschen an und versprechen ein Feuer im Herd, ein heißes Getränk und eine aufmerksame Unterhaltung. So suchen wir Menschen in unseren Behausungen nach dem es in unserem Leben fehlt. Früher lebten viele Menschen ein abgezirkeltes Leben an dem immer gleichen Ort. In ihre Stuben hängten sie sich deshalb Stickbilder von Zigeunerinnen oder Gemälde mit röhrenden Hirschen. Damit drückten die Bewohner den Wunsch nach Freiheit und die Sehnsucht nach einem unkonventionellen Leben aus.

Noch immer träumen unsere Architekten vom transparenten Wohnen. Sie versorgen ihre Häuser mit modernster Technik: Lichter und Türen reagieren auf Sensoren; die Bauherren sollen Unsummen für Glasscheiben ausgeben, die fugenlos über die ganze Fassade spannen. Lüftungsanlagen ersetzen Fenster – Telefone die Hausglocke. Sehnt sich der Mensch des

angebrochenen Jahrhunderts wirklich danach *gläsern* zu sein oder zu wohnen? Sehnen wir uns nach Gebäudetechnik im Schlafzimmer, wie die Fjordbewohner nach einem prasselnden Feuer?

Kaum ein Heim, in dem noch eine sonore Hausglocke an der Tür erklingt. Zu Zeiten Alfred Hitchcocks rasselte in jedem Thriller mindestens einmal ein einsames Telefon mit Wählscheibe. Heute machen die Telefone „Lülü“, wenn die liebe Mutter anruft. Sehnen wir uns nicht mittlerweile wieder nach dem Knacken eines Bakelitschalters? Oder wollen wir Lichter und Türen von Geisterhand betätigen? Ist uns der volle Ausblick nach draußen so wichtig, dass wir keiner Griffolive mehr beim Altern zusehen wollen? Ist die Welt da draußen so schön, dass wir auf Innenansichten verzichten?



5

Die Rekonstruktion  
erreicht  
die Neue Welt

Als Frank Lloyd Wright vor gut Einhundert Jahren seine Prariehäuser errichtete, war er überzeugt, dass es so viele Gebäude wie Menschen selbst gebe. Im Shop des Darwin D. Martin House in Buffalo liegt darum ein Buch mit dem etwas salbungsvollen Untertitel ‚Architecture as Portraiture‘ (herausgegeben von Jack Quinan). In dem Buch werden die Raumabschlüsse unterschiedlicher Wohnprojekte des Meisters nebeneinander gelegt, um zu zeigen, wie sich diese ‚room terminals‘ in Form und Temperament unterscheiden. Das Buch beginnt deshalb mit folgendem Wright-Zitat: *„An Architect has had a rare chance to read the souls of man and women when he has finished building a home. What they are, what they hope to be, is all there in highlight to be easily read.”*

Tatsächlich arbeitete Wright in jedem seiner ‚Prairie Houses‘ mindestens einen Giebel symmetrisch und repräsentativ aus. Obwohl die eigentlichen Hauseingänge verdeckt liegen, strahlt dieser Giebel dem Besucher entgegen. Ohne Zweifel entwickeln sich die ‚Prairie Houses‘ aus der Horizontale. Der Architekt ließ sogar die Lagerfugen – im Gegensatz zu den Stoßfugen, mit dunklem Mörtel ausmauern. Die Giebel durchstoßen jedoch die Horizontale und richten sich nach oben. Das Giebelfeld ist stets ein Zusammenspiel von horizontalen und vertikalen Komponenten, die sich womöglich durchdringen.

Die Besichtigungstour des Martin Hauses beginnt in einem Besucherpavillon am Rande des Anwesens. Für die Touren ist eine Reservierung Pflicht. Vom Gärtnerhaus führen sie über das ganze Anwesen bis zu der Nike-Replik am Ende der Pergola. Der Führer dürfte schon siebzig Jahre alt sein. Er erklärt die Komponenten des Prariehauses; er spricht vom Kamin und den Ebenen des Mittleren Westens. Fotografieren ist unterhalb der Dächer nicht erlaubt.



Darwin D. Martin war Prokurist der Larkin Company, die Wright auch beauftragt hatte, einen Firmensitz in Buffalo zu errichten. Beide Anwesen wurden etwa parallel gebaut. Das Bürogebäude wurde jedoch längst abgerissen. Die Martins sollten ihr Vermögen in der Weltwirtschaftskrise verlieren. Der Hausherr starb 1935. Die verbleibende Familie verließ den Wohnsitz. Das Anwesen stand leer und wechselte seine Besitzer. Teile des Gebäudes wurden zerstört oder verfielen. 1992 jedoch gründete sich eine Genossenschaft zur Rekonstruktion des Anwesens. Zuerst wurde die Substanz des Gebäudes saniert: Die Dächer mit ihren Terrakotta-Ziegeln wurden abgedichtet, die komplizierte Entwässerung der Walmdächer neu organisiert. Die Streifenfundamente unter den Fundamenthälsen wurden freigelegt und ebenfalls abgedichtet. Die Wasserversorgung wurde modernisiert und ein Technikeller eingerichtet. Die Pergola wurde komplett neu gebaut und das Asbest aus dem Dachstuhl entfernt. Damit gaben sich die Denkmalpfleger aber keineswegs zufrieden: Nun begann eine detailgetreue Rekonstruktion des Interieurs: die Polstermöbel, die Bücherregale in den Vierungen, die Tische, die Bleiglasfenster, die Teppiche, die Küche und die Badezimmer bis hin zu den Armaturen. Das Haus wurde um all die sinnlichen Details bereichert, die das „tout ensemble“ ausmachen.

Dank der Dutzenden Zeichnungen aus dem Büro Wright (es waren über Einhundert) konnte das Interieur zweimal in der Abwesenheit des Meisters zusammengestellt werden. Zum ersten Mal 1905 – denn Frank Lloyd Wright hatte sich mit seiner neuen Geliebten Mamah Borthwick Cheney, die er einem Bauherrn ausgespannt hatte, nach Japan eingeschifft. Und zum zweiten Mal über ein halbes Jahrhundert nach dem Ableben des Architekten. Die Rekonstruktionsarbeiten dauern bis heute (2012) an und verschlangen bisher über 50 Million Dollar.

Nun zählt die Stadt am Eriesee nicht zu den schönsten in den Vereinigten Staaten. Die meisten Touristen kommen nach Buffalo, weil sie an die Niagarafälle wollen. Die Fahrt am See entlang bietet wenig Baukultur. Man erfreut sich an den Weinfeldern der Gegend. Nachts ist die Innenstadt Buffalos so leer, dass an Straßenbahnstationen Vivaldi aus dem Lautsprecher tönt. Nach längerem Umherirren setzt man sich in ein originalgetreues Irish Pub. Auf dem Weg zu den Niagarafällen kommt man an einem Ruderclubhaus vorbei. Es ist ein Gebäude von Frank Lloyd Wright, ohne das Frank Lloyd Wright von dem Bau weiß. In seinem Wasmuth-Portfolio, das er 1910 in Berlin auflegen ließ, befindet sich der Entwurf eines Bootshauses, das nicht gebaut wurde. Dort an den Ufern des Eriesees wurden die Pläne des Architekten nun doch realisiert. Stolz bittet die Sekretärin die zwei Architekturstudenten herein. Im Parterre sind die Ruderboote eingelagert. Es riecht nach geöltem Holz. Im Obergeschoß befindet sich ein Aufenthaltsraum mit originalgetreuen Wandleuchten. Hinter einem Bilderrahmen hängt eine Replik des Zeichenblattes aus dem Portfolio. Die Planbeschriftung ist deutsch. Die Lithografie des Clubhauses wurde in Europa aufgelegt und nach Amerika reimportiert. Dort wurde der Entwurf nach knapp einhundert Jahren gebaut.

Wenn wir also glauben, die Rekonstruktion sei wo etwas wie eine europäische Spezialität, liegen wir im Irrtum. In vielen Bauten von Frank Lloyd Wright wurden Teile rekonstruiert. In manchen sind es nur einige Möbel, in manchen ganze Räume oder Gebäudeflügel.

Übrigens ist die Rekonstruktion auch in Fernost bekannt: Einige Bauten der Verbotenen Stadt sind exakte Repliken ihrer Vorgänger.

Man sieht also, dass dieses Phänomen kein Alleingang der geschichtsversnobten Europäer ist. Unsere Architekten und Intellektuellen begegnen ihm mit Grundsatzdebatte. Man unterscheidet in Restauration

und Rekonstruktion und die Fragen drum herum versorgen stundenlange Podiumsdiskussionen mit Stoff. Dem Zivilisten in der Welt da draußen scheinen diese Debatten mehr oder weniger egal, solange er die Ästhetik des Alten wieder bekommt. Wo dieses Bedürfnis herrührt, wagt niemand auszusprechen. Der Architekt, der rekonstruierend baut, bekommt einen Ruf ab, der dem des Streikbrechers nicht unähnlich ist.

\*\*\*

Als das Neue Bauen auf Widerstand stieß, ging man davon aus, es mit rohem Volk oder mit Faschisten zu tun zu haben. Diese Einschätzung erwies sich als falsch.

Als die Rekonstruktion aufkam, glaubte man es mit Nostalgikern oder Ignoranten zu tun zu haben. Diese Einschätzung erwies sich als falsch: Die Entscheidungsträger um das Berliner Stadtschloss waren sicherlich keine Brigade von Nostalgikern, die sich ein preußisches Neuschwanstein wünschte. Das Fortuna-Tor in Potsdam konnte zum Beispiel durch eine großzügige Spende des TV-Moderators Günther Jauch rekonstruiert werden. Für die Rekonstruktion des restlichen Schlosses zu Potsdam, wurde die Millionenspende eines deutschen Softwareunternehmers zugesichert. Die Fürsprecher der Rekonstruktion sind keine grimmigen Pensionäre, die am liebsten im Pullunder ihre Dias einsortieren. Nicht selten sind sie Menschen mittleren Alters, die mit beiden Beinen mitten im Leben stehen.

Woher kommt das Bedürfnis nach Rekonstruktion? Gerne argumentiert man, die Ursache des Phänomens liege im Wunsch nach historischer Greifbarkeit. Man sehne sich zum Beispiel nach dem Frankfurt vor den

Bürotürmen. Rekonstruktion gibt es aber auch in wenig geschichtsträchtigen Regionen, wie eben im Mittleren Westen der USA. Es gibt sie in lahmenden Industriestädten und in monotonen Verandawohngegenden.

Das Bedürfnis nach Rekonstruktion liegt wo anders begründet:

Vor den Architekten, haben nämlich die Menschen begriffen, worin die neuen Aufgaben der Architektur liegen. Die Menschen haben längst erkannt, dass sich unsere Produktwelt uniformiert. In einer Gegenwart, in der Möbel, Kleidung, Automobile, Bücher, Filme und Musik für einen globalen Markt hergestellt werden, finden sie in der Architektur die letzten Unikate von Menschenhand. Unikate wie eine Frauenkirche oder ein Königsschloss.

Da unsere Umwelt sinnlich verarmt, wollen die Menschen scharrierten Sandstein, Bleiglasfenster und allerhand Dinge, die nicht aus unserer Zeit kommen. Da sie ihre Familienfotos, ihre Musiksammlung und ihre Bibliothek digitalisiert haben, sehnen sie sich nach dem Ächzen eines Fachwerkhauses. Nachdem ihre Telefone kein Klingeln mehr zu Stande bringen, brauchen sie das gefühlte Quietschen einer alten Tür.

Die Architekten halten ihnen die Vision von Computerentwurf, Roboterabbund, Fertigteilmontage, Energieoptimierung, Lebensqualität durch Gebäudetechnik und Mega Cities entgegen. Wenn sie Glück haben, werden sie *nur* ignoriert. Den Wunsch nach einem Unikat werden die Menschen derweil auf die Rekonstruktion umlegen, da bei der Rekonstruktion Bauarbeiter nicht Monteure sondern Handwerker sind.

In einer Gegenwart, da Anzüge vom Herrenschneider und Möbel aus der Kunstgewerbeschule kamen, gab es wohl keine Rekonstruktion. Im Gegenteil: Man riss das Alte munter nieder.

Als die Befestigungsanlagen der Stadt Wien überholt waren, wurde die geschichtsträchtige Mauer geschliffen und die Ringstraße angelegt.

Der alten Mauer trauerte offenbar niemand nach. Undenkbar, heute eine Stadtmauer abzureißen und durch zeitgenössische Normalarchitektur zu ersetzen!

Als die alten Patrizierhäuser der Hanseaten zu klein wurden, ließ man in Hamburg ganze Viertel abreißen und neu planen. Niemand wollte in den alten Giebelhäuschen bleiben – jetzt, da die Entwürfe von großbürgerlichen Stadtpalazzi auf den Tischen lagen. Offenbar konnte man sich das Neue als besser vorstellen als das Alte.

Sicher mag es in Wien und Hamburg auch Gegner gegeben haben; die Rekonstruktion von alten Kontorhäusern oder Stadttoren stand aber wahrscheinlich nicht auf der Agenda der Stadtältesten.

Warum riss man damals in Hamburg, Wien oder anderswo leichtfertiger ab und plante neu? Sicherlich lag dies an der viel autoritäreren Politik. Vielleicht aber reißen wir das Alte nicht mehr ab, weil wir uns das Neue nicht mehr als besser vorstellen können. Die heimliche Schwester der Rekonstruktion ist nämlich die Veränderungssperre.

Wenn man sich das Neue nicht mehr besser als das Alte vorstellen kann, ist die Architektur in größter Gefahr. Genauso dachte man nämlich über Dresden: Der Status ‚Weltkulturerbe‘ sollte dem Elbtal verwehrt bleiben auf Grund dieser vermaledeiten Brücke. Nach der Rekonstruktion wollte man also Veränderungssperre auferlegen. Wer so denkt, teilt unsere Städte auf in schöne und in profitable. Scheinbar wollen wir die unverstimmte Schönheit von Prag, Dresden und Venedig und die Arbeitsplätze von Mailand, Turin und München. Eine Stadt, wo Schönheit und Kommerz gemeinsam wachsen, kann man sich offenbar nicht mehr vorstellen. Wer dies aber nicht für möglich hält, reise nach Brügge oder Genf. Dies waren

einst die geschäftigsten Städte Europas. Städte so geschäftig wie seinerzeit Venedig. Ihre Schönheit wuchs durch Wohlstand. Schönheit kann aber nicht durch Bewahrung wachsen – also sucht man die Rekonstruktion.

\*\*\*

Und so wird die Rekonstruktion jede neue Welt erreichen, wenn ihr die Architektur nicht neue Sinnlichkeit entgegenhält. Der Mensch strebt nach Sinnlichkeit, wie der Säugling nach der Brust. Bevor der Mensch denkt, greift er. Ich *greife*, also bin ich.

Die Menschen sollen der Architektur wieder glauben, dass das Neue besser wird als das Alte. Ansonsten bleibt uns nur das Bauen im Bestand. Dann höhlen wir alte Gebäude aus und konservieren Fassaden, auf dass wir keine Prügel mehr bekommen. Dann werden unsere Ortschaften zu Höhlenstädten in denen Architekten durch alten Stein graben und gelegentlich ans Tageslicht kommen, nur um Luft zu schnappen. Bauen im Bestand ist sicher eine Chance. Bauen im Bestand ist sicher eine Gefahr.

Denn der Antrieb hinter der Architektur ist nicht die Maschine und nicht die Technik. Es ist nicht die Herrschaft und nicht das Geld. Wenn etwas die Architektur befeuert, dann die Vision, dass Neues besser wird als Altes.

An einem Tag vor unbestimmter Zeit gaben es die Nomaden auf, ihre Zelte mit ihren Herden zu führen. Sie schlugen eine feste Behausung auf den Boden und sie waren gewiss: das Neue wird besser als das Alte.

Und dies ist der eigentliche Antrieb der Architektur. Dies ist das wahre ‚Ingenium‘. Es gibt keine Baukunst ohne die Verausgabung. Es gibt keine Architektur ohne die Verbrennung eines ‚Ingeniums‘.

Nur mit dieser Vision nehmen Menschen den ganzen Staub und den Streit, die Kreuzschmerzen und die Maurerkrätze, den drohenden Spott und den Bankrott in Kauf: Das Neue wird besser als das Alte. Nur mit dieser Überzeugung greifen die Menschen zum Spaten und graben tief in die Erde.

Am Ende sind ihre Nerven zerschlissen und ihre Kräfte verausgabt. Aber das Neue wurde besser als das Alte.



Nicolas Poussin, Die Bestattung des Phokion (Öl auf Leinwand, 1648)



## Andrea Palladio, Teatro Olimpico in Vicenza (1580-1585)



**Inhalt:**

**I. Baubeschreibung**

- 1. Architekt und Bauherrschaft.....S. 3
- 2. Lage und Erschließung.....S. 3
- 3. Interieur.....S. 4

**II. Stilistische Einordnung.....S.6**

**III. Fazit .....S.8**

**IV. Anhang.....S.10**

**V. Literaturverzeichnis.....S.12**

**VI. Abbildungsverzeichnis.....S.12**

## I. Baubeschreibung

### 1. Architekt und Bauherrschaft

Unter den Architekten der späten Renaissance ist Andrea Palladio (1508 – 1580) wohl der Bedeutendste. Er war im Oberitalien des 16. Jahrhunderts tätig und sein Werk umfasst sakrale wie profane, städtische wie ländliche Gebäude. Durch seine Schriften fand sein Stil unvergleichliche Verbreitung weit über die Grenzen Italiens hinaus und beeinflusste die Architektur der folgenden Jahrhunderte deutlich.

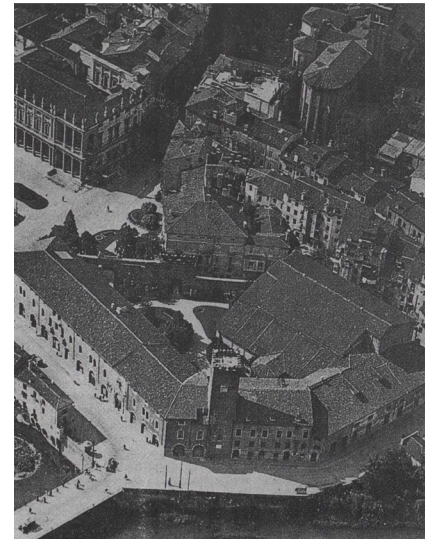
In dem umfangreichen Werk des Meisters, stellt das Teatro Olimpico in Vicenza ist das letzte Projekt dar. Die Vollendung des, im Februar 1580 begonnenen Bauvorhabens, sollte Palladio nicht mehr erleben. Er starb wenige Monate nach Baubeginn im August selben Jahres. Das Gebäude wurde von seinem Sohn Silla und später durch Vincenzo Scamozzi (1548-1616) vollendet und 1585 feierlich eingeweiht.

Bauherr und Namensgeber des Theaters war die 1555 gegründete Accademia Olimpica, zu deren Mitgliedern der umfassend humanistisch gebildete Architekt und dessen Sohn selbst gehörten.

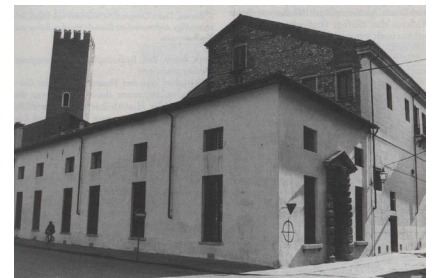
### 2. Die Lage des Gebäudes und der Weg in das Theater

Das Theater liegt an der Piazza Matteotti, am östlichen Ende des Corso Andrea Palladio und somit am nord-östlichen Rande der Innenstadt Vicenzas. Überraschenderweise tritt das Theater im Stadtbild Vicenzas nicht in Erscheinung. In eine mittelalterliche Befestigungsanlage integriert, ist es von außen als solches nicht erkennlich. Der bestehende polygonale Baukomplex mit seinem verwinkelten Innenhof diente Vicenza unter anderem als Zeughaus, Waffenlager oder Gefängnis, bis der nord-westliche Teil ab 1580 der Accademia Olimpica zur Errichtung des Theaters überlassen wurde. Die restlichen Teile wurden ab 1616 zur Vicentiner Territorialverwaltung, worauf sich die Kurzbezeichnung „Territorio“ für das Gelände bezieht.

Folglich ist die Erschließung des Gebäudes etwas erklärungsbedürftig. Der offizielle Eingang befindet sich am nord-westlichen Eck des Areal, obwohl ein Portal - die sogenannte Porta dell' Armamentario (Tor des Zeughauses) gleich an die Piazza Matteotti anschließt. Diese führt jedoch in den Innenhof, über den das Theater nicht öffentlich betreten werden kann. Der Eingang in Gestalt eines wenig repräsentativen Portals führt zunächst in die vormalige Bausubstanz. Dort befin-



1 Luftbild der Gesamtanlage. Der Turm im unteren Bereich diente als Sternwarte ("Osservatorio")



2 Eingang in das Teatro über das "Antioedeo"

den sich zwei eingerichtete Akademie-Räume: Ein Antiodeo dient als Vestibül und führt nach rechts in das eigentliche Theater, oder gerade aus in ein Odeo, einer Versamlungs- und Ehrenhalle der Akademiker. Hinter dem Antiodeo befindet sich noch ein großer Ankleideraum. Es gibt keinen direkten Eingang vom öffentlichen Stadtraum in das Theaterhaus. Das Publikum gelangt über das Antiodeo und ein Paar von zweiläufigen Treppen – wegen der Bestandsituation abgewinkelt – in zwei getrennte Wandelgänge hinter dem Zuschauerraum und vorn dort in den Theaterraum.

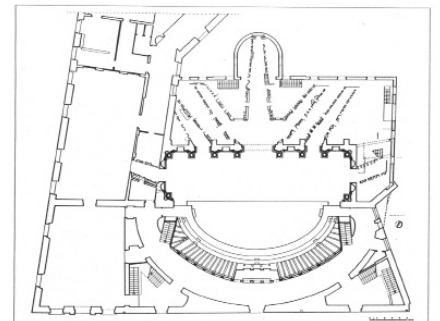
### 3. Interieur

Der Innenleben des Teatro Olimpico ist nach lateinischem Vorbild in ein Bühnenhaus (Scene), eine Bühne (Proscenium) und in einen Zuschauerraum (Cavea) aufgeteilt. Eine Orchestra grenzt direkt an die Vorderkante des Prosceniums und trennt die Bühne von den Zuschauerrängen. Die Orchestra hat die Form einer halbierten Ellipse. Die dreizehn Zuschauerreihen schmiegen sich an das zentrale Halboval regelmäßig an. Alle Reihen enden in einer Flucht auf der Mittellinie der Orchesterellipse und sind so gleichermaßen halbe Ellipsen, die gleichmäßig nach außen ansteigen und nicht durch - im römisch-antiken Theater übliche - Gürtel unterbrochen werden. Genauso wenig sind die Zuschauerränge in Keile eingeteilt. Den Abschluss des Zuschauerraums bildet eine Säulenreihe auf analog elliptischem Grundriss. Das Publikum gelangt von hinten durch die Kolonnade in den Zuschauerraum und steigt zu den Sitzplätzen hinab.

Markiert die umarmende Säulenreihe das hintere Ende des Theaterraums, so wird sie nach vorn von der festen Kulisse des Bühnenhauses abgeschlossen. Nach antikem Vorbild spielt das Theater vor einer dauerhaft gebauten „Scene“. Dieses Bühnenhaus schließt den Bühnenraum mit einem Prospekt (Scene frons) nach hinten und zu den Seiten (Paraskenien) ab. Die Bühne hat fünf Zugänge: Drei Öffnungen hinten durch die Scene frons und jeweils eine seitlich durch die Paraskenien. Die größte Öffnung liegt in der Mitte des Bühnenhauses, die weiteren liegen seitlich, zueinander symmetrisch. Da alle fünf offen sind, gewähren sie dem Publikum Einblick in eine Hinterbühne, die erst nach Palladios Tod durch Scamozzi entstand. Dort zeigt sich eine Stadtkulisse aus Prachtbauten nach ideal-antiken Vorstellungen. Sie entstand zur Einweihung des Theaters, zu der das Drama Ödipus Rex von Sophokles gegeben wurde. Die Gassen dieser „Scena Urbana“ stellen also das griechische Theben dar. Die Häuserzeilen sind so angeordnet, dass betretbare Gassen entstehen. Zudem sind sie perspektivisch inszeniert. Das heißt sie wurden so ausgeführt, dass die Häuserreihen zentralperspektivisch in der Tiefe immer kleiner werden. Da der Bühnenboden nach hinten hin auch noch ansteigt, entsteht so der Eindruck einer Kulisse, die ungefähr zweihundert Meter lang sein dürfte – in Realität aber nur etwa zwölf Meter tief ist. Die mittlere Gasse teilt sich in



3 Blick auf die „Scenae frons“



4 Grundriss

drei Strahlen, die einmal senkrecht nach hinten verlaufen, oder sich symmetrisch voneinander abzweigen. Auch die Gassen hinter den seitlichen Öffnungen zweigen nach außen ab. Diese Gassen – sieben an der Zahl – spielen auf die sieben Stadttore Thebens an. Die Erhabenheit der Architektur auf den Kulissen steigert sich von außen zur Mitte hin.

Die sich dem Publikum anbietende Ansicht der *Scenae frons* ist im Horizontalen zunächst durch die Gegebenheit der drei Durchgänge gekennzeichnet. Die Öffnungen hinterlassen vier Mauerwerks- oder Pfeilerzonen, die gleich alle an Breite gleich sind. Die Ansicht ist also horizontal in sieben Achsfelder unterteilt. Vier davon – darunter die äußeren – sind massiv und geschlossen, die anderen drei sind geöffnet. Da die Mittlere Öffnung der *Scene frons* breiter ist, als die äußeren, ist es auch das mittlere Achsfeld. Über die Mitte hinaus sind die Achsfelder gleichmäßig eingeteilt. Im Horizontalen gehorcht alles der Symmetrie.

Das Mittelportal ist nicht nur breiter, als die äußeren, sondern durch die Anordnung eines Rundbogens deutlich höher. Zusammen mit den Pfeilerelementen links und rechts unter dem Bogen, kann man von einer *Arcatur* sprechen. Die niedrigeren Seitenportale reichen nur bis zum Kämpferniveau der Bogenstellung. Sie werden von einem Gebälk überdeckt, das sich durch die gesamte Ansicht zieht und nur vom Bogen des Mittelportals unterbrochen wird.

Im vertikalen Sinne ist das Bühnenhaus aus drei Teile zusammengesetzt: Erstens, eine Sockelzone, die mit dem genannten Gebälk abschließt. Zweitens, eine Mittelzone, in den der Bogen des Mittelportals hineinragt und drittens, eine abschließende Attika (*Episcenium*). Die Höhen der Zonen nehmen von unten nach oben ab. Die der Attikazone gleicht einem Halbgeschoß (*Mezzanin*).

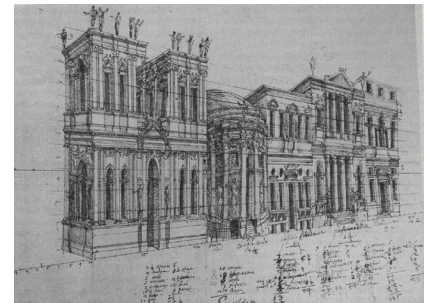
Der gesamte sichtbare Bereich des Teatro Olimpico ist sehr detailliert und reich an Dekor ausgeführt: Die hintere Kolonnade besteht aus dreißig korinthischen Säulen. Wo die Reihe das bestehende Mauerwerk berührt, liegen Halb- oder Einviertelsäulen vor. Auf der Kolonnade lastet ein durchgängiges Gebälk und darüber steht auf jeder Säule eine Statue mit Blick auf die Bühne. Diese Statuen sind allerdings erst im Jahre 1750 angebracht worden. Zwischen Podesten der Statuen verlaufen Balustraden.

Die Fassade der *Scene* ist im höchsten Maße ausstaffiert: Die Ecken der vier oben genannten Mauerwerksfelder sind mit korinthischen Vollsäulen auf Postamenten akzentuiert. Die acht Säulen flankieren auch die Portale an der Bühnenhinterwand. Darüber hinaus stehen zwei weitere Vollsäulen an der Vorderkante des *Prosceniums*. Somit sind auch die beiden Seiteneingänge in den *Paraskenen* bedient. Die Säulen reichen jeweils geschoßhoch zu dem besprochenen Gebälk.

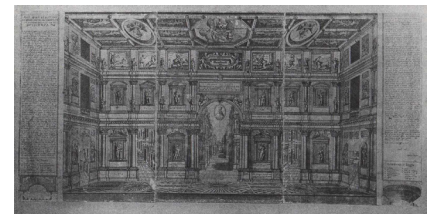
Im Bereich der Mittelzone stehen auf den Säulen wiederum Statuen, hinter denen kleinere und schlankere Säulen die Mittelzone schmücken. Vor der Attika steht auf den unteren Säulen eine weitere Reihe Statuen. Alle Mauerwerksfelder der Schaufwand im Bereich der Sockel- und Mittelzone sind durch Ädikulanischen verfeinert, in deren Schrein jeweils eine Statue posiert. In den Statuen der Scene haben sich die Akademiemitglieder verewigt. Die Giebel der Ädikulen sind abwechselnd in Dreiecks- oder Segmentbogenform ausgeführt. Im Attikabereich nehmen sechs Reliefe den Platz der Ädikulen ein. Sie zeigen sechs der Taten des Herkules, dem mythologischen Gründer der Olympischen Spiele. Die Mittelzone über dem zentralen Portals ist noch vornehmer geschmückt. Die Bogenzwickel ziert ein Paar Genien. Auf einen Bogenschlussstein folgt eine Bauinschrifttafel in Latein, die das Baujahr als 1584 und Palladio als Architekten ausweist. Darüber sitzt ein zentrale Stadtwappen Vicenzas und im Attikabereich ein breites verherrlichendes Relief.

Der gesamte Theaterraum ist nach oben hin von einer horizontalen, abgehängten Holzdecke abgeschlossen. Über der Bühne befindet sich eine Kassettendecke, die allerdings, wie die Himmelmalerie über dem Zuschauerraum, einer Sanierungsmaßnahme von 1914 entspringt. Der Zeichnung von 1637 kann jedoch entnommen werden, dass schon zuvor eine Kassettendecke über der Bühne vorhanden war.

Die Sitzstufen der Zuschauerreihen dienen gleichzeitig als Treppe. Es gibt keine Einteilung in Einzelsitze, sondern nur durchgängige Sitzblöcke. Auch findet man keine installierten Ehrensitze – etwa um die Orchestra. Die seitlichen Mauerwerksfelder (Versuare), an die die Zuschauerreihen anschließen, sind – bis auf die jeweils drei Statuen - nur mit malerischer Dekoration ausstaffiert, die nicht aus der Palladiozeit stammt. In der Flucht dieser Wandscheiben verläuft auch heute eine abschließende Konsole, die Zuschauerraum und Bühne als Kante symbolisch abtrennt und der Bühne etwas Guckkastenhaftes aufzwingt. Diese Konsole war zuvor nicht gegeben, was Ottavio Bertotti Scamozzis Schnitt aus dem Jahr 1790 belegt.



5 Skizzen zur Gestaltung des Bühnenhinterraums, Vincenzo Scamozzi



6 Perspektivische Ansicht des Bühnenraums, Stefano Scolari, 1637

## II. Stilistische Einordnung

Es handelt sich um ein Bauwerk der späten Renaissance, am Übergang zum Barock. Man erkennt, dass Palladio die, während der Renaissance entdeckten, Erkenntnisse über die antike Baukunst ausnahmslos geläufig sind: Er legt alle Merkmale des Theaters nach vitruvianischen Vorstellungen vor: Scene, Proscenium, Orchestra etc. Die erstübersetzte Vitruv-Ausgabe des Daniele Barbaro von 1556 entstand sogar in Zusammenarbeit mit Andrea Palladio. Die illustrierenden Zeichnungen stammen deshalb vom Baumeister des Teatro Olimpico selbst. Jedoch sieht sich Palladio als emanzipierter Architekt und weicht dort ab, wo er es für richtig hält. Das ist bei der Orchestra beispielsweise der Fall. War sie bei den alten

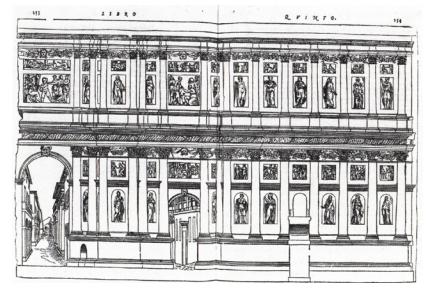
Griechen und Römern immer kreisrund, gestaltet sie Palladio elliptisch. Dadurch rücken die Zuschauerränge näher an die Bühne. Die Ellipse – die für den Barock so typische geometrische Form - ist also nicht allein eine Reaktion auf die räumliche Beschränkung. Auch die Portalanlagen der Scene entsprechen den römischen Vorstellungen. In der Mitte des Bühnenprospekts befand sich im Altertum die Porta Regia, die zu den Gemächern des immer fürstlichen Hauptdarstellers führte. Die beiden Portale seitlich waren die Hospitalien, durch die die Protagonisten um den Hauptdarsteller auf- und abtraten. Die beiden Eingänge an der seitlich des Bühnenhauses führten weg von der Szene zum Hafen, oder die Ferne.

Zwar ist die umgesetzte Hinterbühne eindeutig Scamozzis Werk, (Palladios Aufriss des Bühnenprospekts zeigt keine Kulissen in den Portalen jedoch muss man anmerken, dass schon die illustrierende Vitruv-Zeichnungen den Wunsch Palladios nach perspektivischer Inszenierung des Raumes hinter der Scene) zeigen. So zeichnet er die von Vitruv beschriebenen Periakten, prismatischen Kulissenkörpern, die durch Drehung drei verschiedene Bilder zeigen können, in die Öffnungen der Scenae frons hinein, obwohl sich keine Anweisung hierfür im Text findet.

Im Umgang mit der Hinterbühne hinter der Scenae frons zeigt sich der Einfallsreichtum der Renaissance. Es werden nicht mehr einfache Türen zu Gemächern, oder Vorhänge wie bei den provisorischen Terenzbühnen, eingesetzt, vielmehr wurden die neuzeitlichen Erkenntnisse der Perspektive in die Bühnenarchitektur übertragen. Das statische Bühnenhaus wird zu einem einsehbaren Prospekt, durch den das Publikum noch eine räumliche Kulisse dahinter wahrnimmt. Somit übertrifft das neuzeitliche Bühnenhaus das der Antike an Eleganz und Inszenierungskraft.

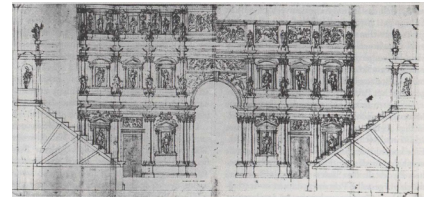
Bei der Gestaltung des Bühnenhauses überhaupt zeigt Palladios Kompetenz auf dem Gebiet der antiken Bauformen: Die Ädikulen zwischen den Säulen am Prospekt sind exakte Zitate aus dem Inneren des Pantheons. Die Gestalt, die er den drei mittigen Portalen gibt, verweist deutlich auf die römischen Triumphbögen mit drei Toren. Wie beispielsweise dem des Septimius Severus in Rom, liegt ein überhöhtes Mittelportal mit Rundbogen vor. Die Seitenportale reichen (wenn auch ohne Bögen) nur bis zur Kämpferhöhe des Mittelportals. Auch die Rhythmische Travée, ein weiteres wesentliches Merkmal der Triumphbögen mit drei Toren, liegt vor: Zwei schmale Seitenjoche flankieren ein breiteres Mitteljoch. Die vorgelagerten Vollsäulen auf Postament und mit Statuenkrönung, perfektionieren dieses Architekturzitat.

In der Summe zeigt sich aber auch, dass das vorliegende Bauwerk bereits über das vornehme Renaissanceideal - der mustergültigen Rekonstruktion der antiken Vorbilder - hinausgeht. Der Stand der Kunst hat sich gegenüber dem Altertum emanzipiert und ist bereit noch verbessert zu werden, was im Barock, besonders



7 Illustrierende Zeichnung Palladios zum Vitruvianischen Theater, erschienen in der Vitruv-Ausgabe des Daniele Barbaro (1556).

Palladio zeichnet auch hier schon eine zentralperspektivische Kulisse - auch wenn die alten Römer das entsprechende geometrische Wissen noch nicht besaßen. Im dazugehörigen Grundriss erkennt man, dass die Scena urbana auf Periakten gemalt gedacht war. Auch deren Lage ist Palladios Interpretation.



8 Aufriss Palladios (und Werkstatt) der Scenae frons.

Wenn auch hier keine Scena urbana dargestellt ist, kann man anhand Palladios Vitruv-Zeichnungen, die gut 30 Jahre älter sind, davon ausgehen, dass eine solche Hinterbühne im Geiste Palladios stand und kann als Anhaltspunkt bei der Diskussion dienen, wie hoch der Beitrag von Scamozzis zum Teatro war und was im Sinne Palladios verwirklicht wurde.

dem italienischen, geschehen wird. Der Einsatz der Ellipse in den geometrischen Formen und der, für die Renaissance unüblich reiche, Dekor, mögen den Übergang zu der anbrechenden Epoche andeuten. Obwohl während der Planungs- und Bauzeit längst die Gegenreformation – einer der Wurzeln des italienischen Barocks - eingesetzt hat, sind wir noch nicht in der Zeit des Absolutismus, der aber in Italien eh nie in der weltlichen Macht Einzug gehalten hat. Deshalb hat das Theater in seiner Typologie auch noch nichts mit dem Barocken Logentheater zu tun. Es liegt keine Trennung in Parkett und Logenränge vor. Auch irgendeine andere Art von installierten, separaten Ehrensitzen ist nicht vorhanden.

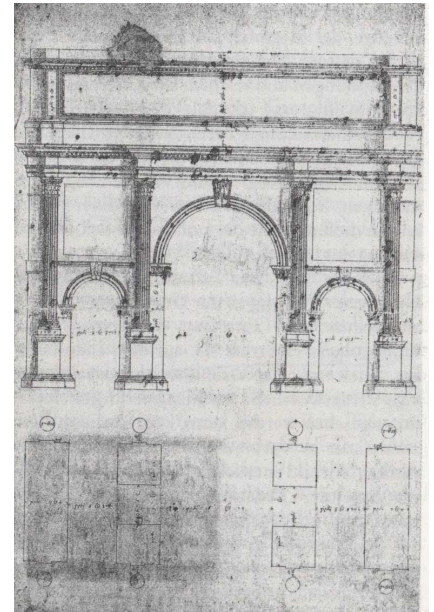
Trotzdem vermittelt das Theater einen deutlichen Ausdruck von Exklusivität. Im Oberitalien der Renaissance war der Zusammenschluss lokaler Aristokraten und Humanisten zu Kulturzirkeln ein typisches Zeitphänomen. Es gab zahlreiche andere dieser Gelehrtenkreise, auch in Vicenza. Die persönlichen Statuen am Bühnenprospekt, die die Akademiemitglieder in antiken Gewändern zeigen, belegen ein gewisses Geltungsbedürfnis, zumal sich die Mitglieder in internen Satzungen verpflichtet hatten, eine Gipsstatue auf eigene Kosten beizutragen. Aus heutiger Sicht mag der Kontrast des Gebäudeinneren zum seinem Äußeren schroff erscheinen. Dies ist allerdings zu relativieren:

### III. Fazit

Das Teatro Olimpico ist von besonderer Bedeutung, da es der älteste noch erhaltene, dauerhafte Theaterbau seit der Antike ist. Alle Schauspiele des Mittelalters fanden, wenn überhaupt, dann auf temporären Bühnen statt, die allesamt nicht mehr erhalten sind. Das Teatro Olimpico ist daher so etwas wie das erste Zeugnis, der neuzeitlichen Theaterarchitektur und somit mit gewissem Recht beispiellos. Das Fehlen einer repräsentativen Fassade nach außen, hatte mit Sicherheit auch finanzielle Gründe, es muss aber gleichermaßen angedeutet werden, dass das Ausbilden eben solcher Fassaden auch immer mit dem gesellschaftlichen Status eines Bautyps verbunden ist. Diese nötige Reputation der Bauaufgabe Theater sollte sich erst in den folgenden Jahrhunderten entwickeln. Diese Kritik können wir nur anbringen, da wir die Theater kennen, die noch folgen sollten. Als erstes „Teatro stabile“ hat das Gebäude also etwas ungemein pionierhaftes und es kann in dem, ohnehin schon unerreichten, Werk von Palladio als würdiger Abschluss bezeichnet werden.

Mit Sicherheit war die Besichtigung des Vicentiner Theaters eine freudige Selbstverständlichkeit für den Italienreisenden Goethe, welcher es als („im kleinen realisiert und unaussprechlich schön“)<sup>1</sup> in seinem Reisetagebuch bezeichnete. Da

<sup>1</sup> siehe Goethe, 1993, S.233

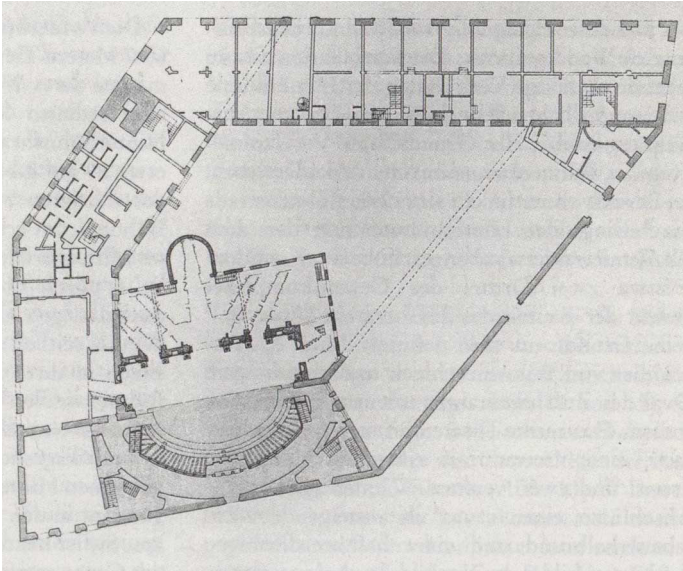


9 Aufriss und Grundriss des Septimius-Severus-Bogen in Rom, Studie Palladios

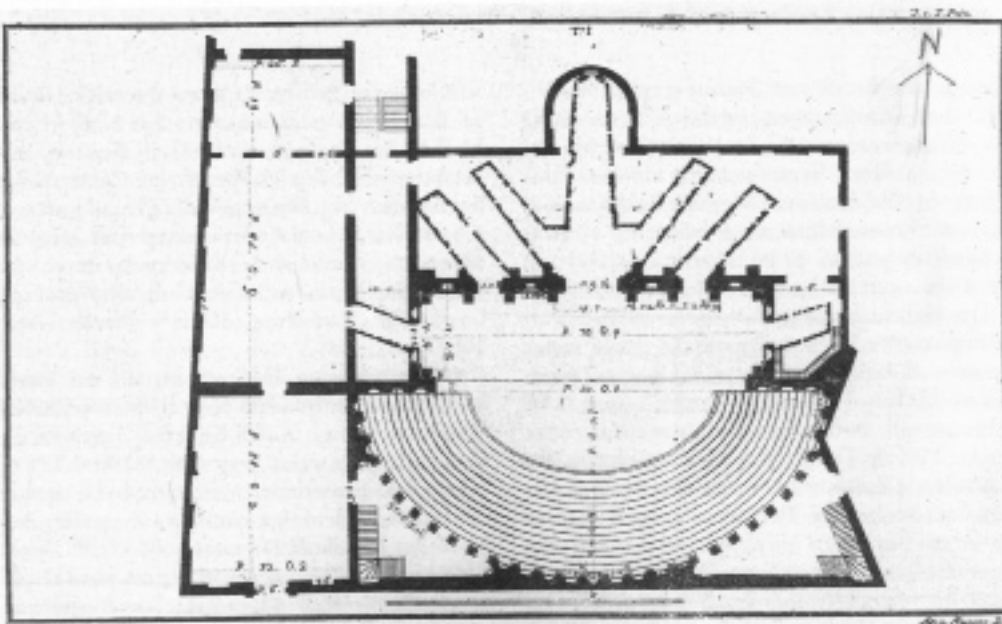


war das Schauspielhaus schon recht genau zweihundert Jahre alt und hatte sicher Anteil an dem belebenden Effekt, den die Italienreise auf den Dichter und seine zukünftige schriftstellerische Tätigkeit ausübte.

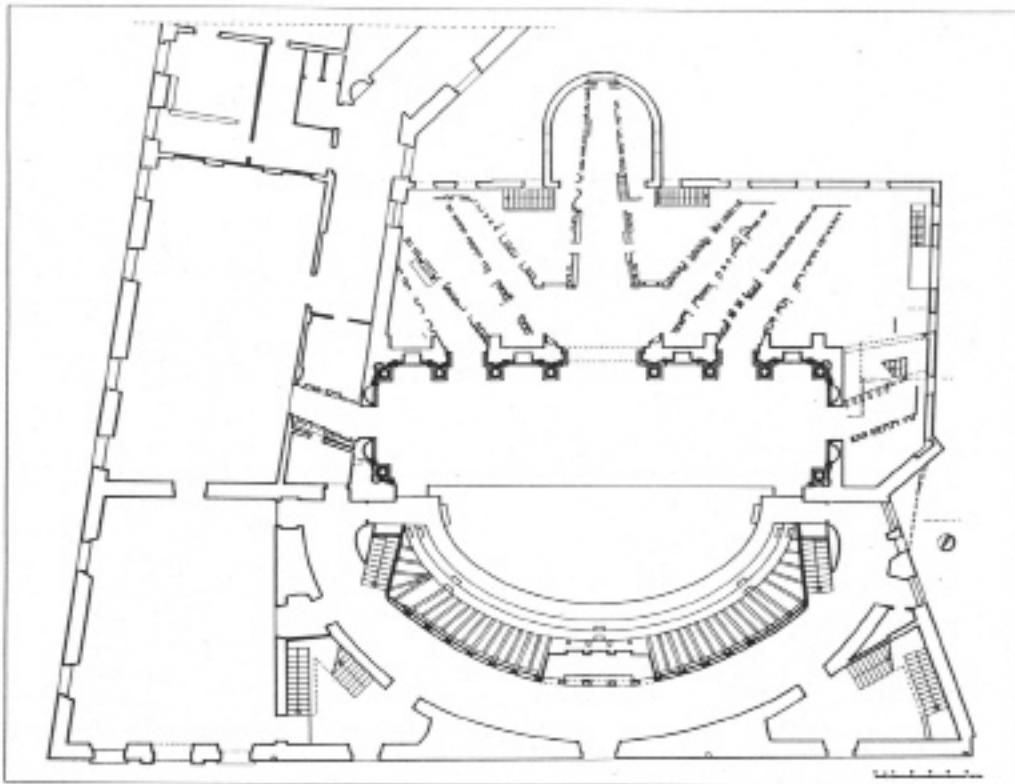
## IV. Anhang



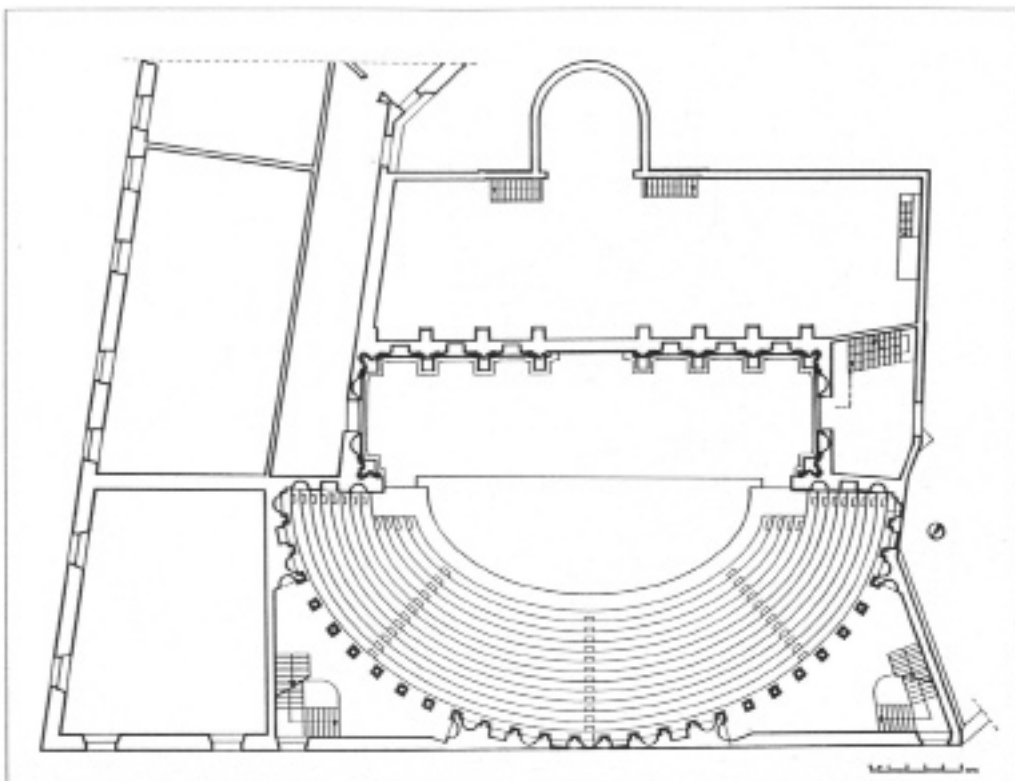
Axonometrische Darstellung des heutigen Baus



Baufaufnahme Grundriss, Ottavio Bertotti Scamozzi, 1790 (erstmalig abgedruckt 1776)  
 Der Planfertiger Ottavio Bertotti lebte in der Wohnung des Theaterwartes unter dem Osservatorio, nahm den Namen Scamozzi aus Liebhabertum an. Goethe begegnete ihm bei seinem Besuch Vicenzas.



Grundriss des heutigen Baus auf Bühnenniveau



Grundriss des heutigen Baus auf Caveaniveau

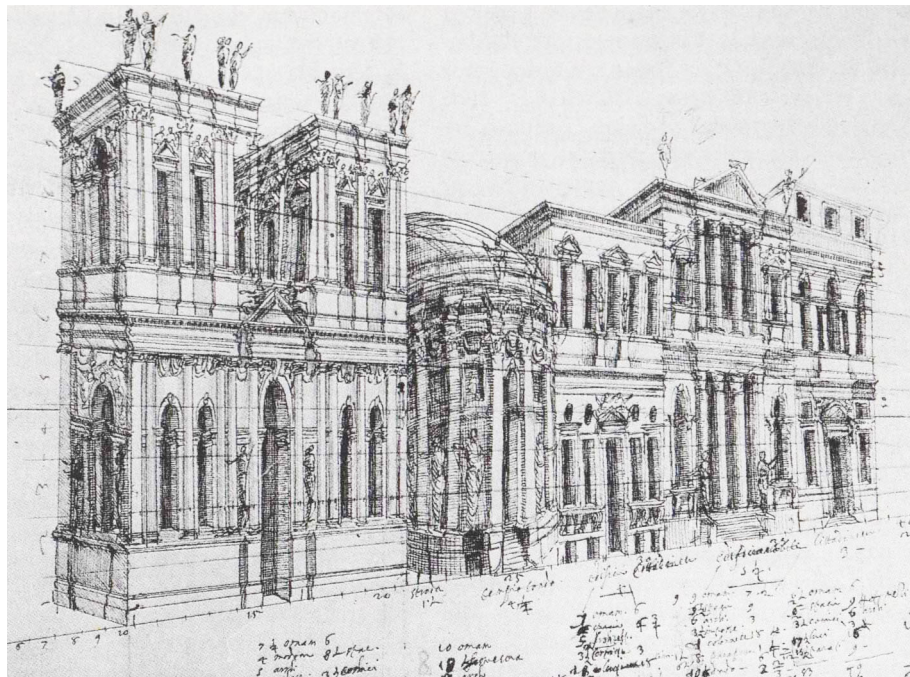
## V. Literaturverzeichnis

- Pane, Roberto: **Andrea Palladio**, Turin 1961
- Ackerman, James S: **Palladio - The Architect and Society**, Harmonds worth/Middlesex/GB 1966
- Constant, Caroline: **Der Palladio-Führer**, Braunschweig/Wiesbaden 1988
- Wundram, Manfred & Pape, Thomas: **Andrea Palladio – Architekt zwischen Renaissance und Barock**, Köln 1985
- Beltramini, Guido & Padoan, Antonio (Hrsg.) **Palladio – Bildatlas zum Gesamtwerk**, München 2002
- Deborre, Ingeborg: **Palladios Teatro Olimpico – Die Inszenierung einer lokalen Aristokratie unter Venezianischer Herrschaft**, Marburg, 1996
- Schiavo, Remo: **Das „Teatro Olimpico“ von Vicenza: Eine Einführung**, Vicenza, 1984
- Beyer, Andreas: **Andrea Palladio – Teatro Olimpico – Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft**, Frankfurt a. M., 1987
- Guaita, Ovidio: **I teatri storici in Italia**, Mailand, 1994
- Pochat, Götz: **Theater und Bildende Kunst – Im Mittelalter und der Renaissance in Italien**, Graz, 1990
- Johann Wolfgang Goethe: **Italienische Reise Teil 1**, Frankfurt a. M., 1993
- Albrecht, Dembski, Grötz, Herzberger, Ouecke, **Teatro- Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16. – 19. Jahrhunderts**, Marburg, 2003

## VI. Abbildungsverzeichnis

- Titelblatt: Beltramini, Guido & Padoan, Antonio (Hrsg.) 2002, S. 105
- Abb.1 Deborre, 1996, S. 16
- Abb.2 s.o., 1996, S.18
- Abb.3, [www.wikipedia.de](http://www.wikipedia.de); Artikel Teatro Olimpico
- Abb.4, s.o., 1996, S.23
- Abb.5, s.o., 1996, S.83
- Abb.6, s.o., 1996, S.86
- Abb.7, s.o., 1996, S.54
- Abb.8, s.o., 1996, S.69
- Abb.9, s.o., 1996, S.60

## Das Bühnenbild der Renaissance



**Inhalt:**

<b>I. Ausgang aus dem Mittelalter und Beginn der Renaissance.....</b>	<b>S.3</b>
<b>II. Das Scenae frons-Bühnenbild.....</b>	<b>S.4</b>
<b>III. Die perspektivische Tiefenbühne.....</b>	<b>S.5</b>
<b>IV. Literaturverzeichnis.....</b>	<b>S.7</b>
<b>V. Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>S.7</b>

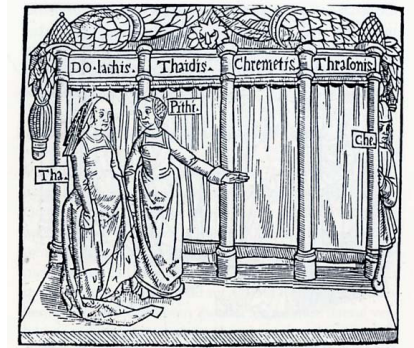
### I. Ausgang aus dem Mittelalter und Beginn der Renaissance

Über die Schauspielerei des Mittelalters ist uns wenig bekannt. Es fanden Mysterienspiele in Kirchen oder auf Marktplätzen statt und behandelten religiöse Stoffe auf sogenannten Simultanbühnen. Die Handlung war nicht kausal geschlossen, sondern spielte in Diesseits und Jenseits, Himmel und Erde gleichzeitig. Dementsprechend gab es simultane, aber getrennte Bühnenbilder, auf denen inszeniert wurde. Die Spielpraxis entsprach also nicht den Vorstellungen des Aristoteles, der die Einheit von Ort, Zeit und Handlung gefordert und kategorisch festgelegt hatte. Trotzdem fanden beide Schauspielformen in geweihtem Umfeld statt und sollten heilspendend wirken. Einen Eindruck, wie die temporären Bühnen am Übergang zur Renaissance ausgesehen haben, vermitteln zeitgenössische Holzschnittillustrationen der sogenannten Terenzbühnen. Der Name bezieht sich auf den römischen Dichter Terentius. Neben Plautus und Seneca ist er der einzige römische Dichter, von dem sich bedeutende Tragödien erhalten haben. Charakteristisch für das Bühnenbild waren die sogenannten Badezellen: Jeder Schauspieler hatte eine Kabine hinter einem Vorhang, durch die er auf- und abtrat. Zwischen den Auftritten warteten die Schauspieler in ihren Kabinen hinter dem Vorhang. Zwar stellten sie noch einzelne „Häuser“ dar, jedoch markiert diese Bühne einen Schritt zur Vereinheitlichung von Zeit, Ort und Handlung, gemäß den ursprünglichen Idealen.

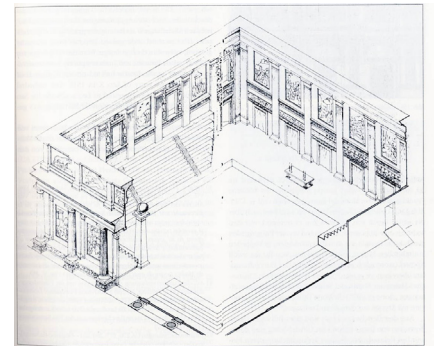
Mit der Renaissance fanden die Texte des Altertums, die das Mittelalter in den Klosterbibliotheken überdauert hatten, Verbreitung unter humanistischen Gelehrten und Aristokraten, die die Aufführung der antiken Dramen mit großer Ernsthaftigkeit verfolgten. Seit dem Ende des Altertums fand alles Schauspiel im Abendland auf temporären Holzbühnen statt. Es war also ein langer Weg bis zu den ersten feststehenden Theaterbauten der Neuzeit und so spielten auch die ersten Aufführungen der Renaissance auf Provisorien in den Innenhöfen oder Sälen der Palazzi. Das Theater auf dem Kapitol vermittelt einen Eindruck, wie solche Bühnen ausgesehen haben.

Ein ganzer Katalog von erstaunlich frühen Renaissance-Bühnenbildern - entstanden um 1490 bis 1510<sup>1</sup> - ist im Rotschild-Album erhalten.

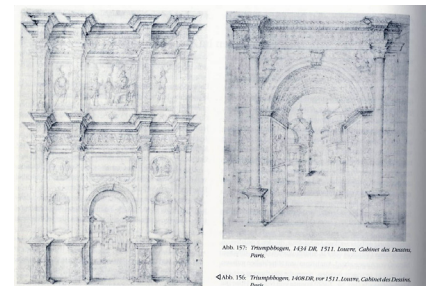
Eine Sonderstellung in der Entwicklung, die sonst von Italien ausgeht, nehmen die unverhofft auftauchenden Holzbühnen Englands unter Königin Elisabeth ein. Sie stehen in Zusammenhang mit dem großen Namen Shakespeare.



1 Terenzbühne, Holzschnittillustration, 1496



2 Theater auf dem Kapitol, Rom 1513, Isometrische Rekonstr. nach Cruciani  
Im Bühnenbild erkennbar: Die Badezellen mit ihren Vorhängen



3 Triumphbogenkulissen aus dem Rotschild-Album

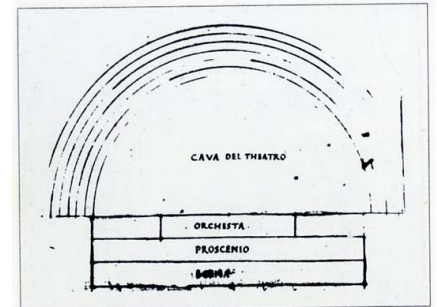
<sup>1</sup> Pochat, S.233

## II. Das Scenae frons-Bühnenbild

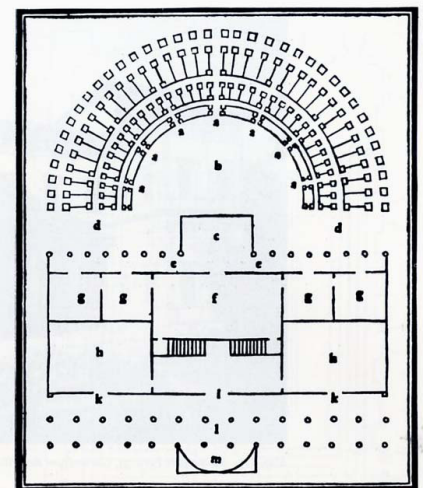
Das einzige aus der Antike erhaltene Werk über Architekturtheorie und -praxis, stellt Vitruvs Architekturtraktat „De architectura libri decem“ (32-22 v. Chr. verfasst) dar. Um 1415 wiederentdeckt fand unter den Gelehrten Verbreitung. Da Marcus Vitruvius Pollis in seinen Büchern auch ausführliche Angaben zum Theaterbau machte, begann hier das Bühnenbild der Renaissance im eigentlichen Sinne. Generell waren die Theater des Altertums in folgende Bestandteile gegliedert: Eine kreisrunde Orchestra stellte den Mittelpunkt des Schauspiels dar. An die Orchestra schmiegt sich die Zuschauerreihen. Der Zuschauerraum hieß Cavea. Hinter der Orchestra, dem Publikum gegenüber, stand stets ein festes Bühnenhaus (röm. Scene, griech. Skene) Der Raum vor der Scene war dann das Proscenium. Fand sich bei den im altertümlichen Griechenland der Chor in der mittigen Orchestra ein, verlagerte sich in Rom das Geschehnis schwerpunktartig auf den Bereich vor dem Bühnenhaus, dem Proscenium.

Das Bühnenbild der Renaissance geht also mit der Rekonstruktion des Theaters nach Vitruv einher. Bei ihm kann man zwar genau nachlesen, nach welcher geometrischen Vorgehensweise die Theater der Griechen und Römer im Grundriss abzustecken sind, jedoch schwieg sich der Meister über den Aufbau des Bühnenhauses - besonders im Aufriss - weitestgehend aus. Das hat zu einer Reihe von Missverständnissen bei der Rekonstruktion geführt - wobei die Architekten entweder erhaltene Theaterruinen oder ihre Phantasie zu Rate zogen. Es entstanden so mehrere, widersprüchliche Theater nach Vitruv. Die auch nicht ganz texttreue, aber vielleicht stimmigste, Illustration liegt uns von Andrea Palladio vor, die mit der übersetzten Vitruv-Ausgabe des Daniele Barbaro im Jahre 1556 erschien. Typisch für die Scenae frons, die frontale Schauwand des Bühnenhauses, waren die geforderten drei Öffnungen, durch die die Schauspieler jeweils erschienen. Die mittlere Pforte fungierte als Porta regia und stellte den Zugang zu den Gemächern der Hauptperson, die bei Tragödien immer fürstlicher Herkunft zu sein hatte, dar. Links und rechts führen zwei Pforten (Hospitalien) zu den Gastgemächern der Protagonisten um die Hauptperson. Die Abgänge links und rechts am Bühnenhaus vorbei führten zum Markt, zum Hafen, oder in die Ferne.

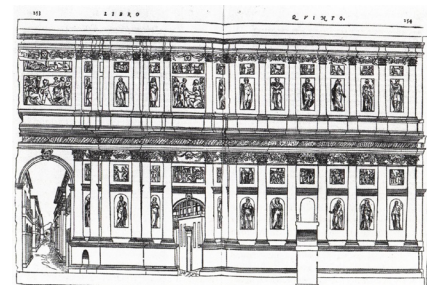
Zusätzlich erwähnt Vitruv sogenannte Periakten (oder Periaktoi): Das waren prismatische Kulissenbaukörper, die drei abwechselnde Bühnenbilder dem Publikum zuwenden konnten. Sie sollten etwas abseits der Scene am Rand des Prosceniums stehen. Palladio war in seiner Illustration so frei, sie in die Öffnungen des Prosceniums zu stellen, und drückte damit 1556 schon aus, was sich im Teatro Olimpico erst nach seinem Tod 1580 verwirklichen sollte: Eine perspektivische Kulisse hinter dem Bühnenprospekt, die durch die Öffnungen den Eindruck von



4 Vitruvianische Bühne nach Prisciani, 1501



5 Vitruvianische Bühne nach Fra Giocondo, 1511



6 Vitruvianische Bühne nach Palladio, 1556



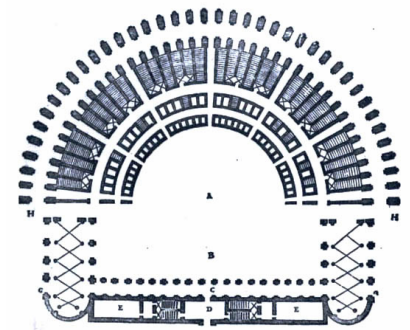
räumlicher Tiefe erzeugt. Im Gegensatz zu den Künstlern des Altertums hatten die der Renaissance lückenlose Kenntnis über die Geometrie der Zentralperspektive. Man geht davon aus, dass sie in Florenz im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts von Filippo Brunelleschi entdeckt wurde.

### III. Die perspektivische Tiefenbühne

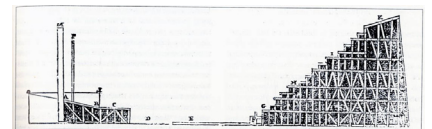
Nun kam aber der Architekt Sebastiano Serlio durch eigene Studien, oder Studien, die ihm aus seinem Romaufenthalt (der 1527 ein jähes Ende fand) vorlagen, zur Einsicht, dass sich schon die römischen Architekten des Altertums nicht mehr an die Förmlichkeiten Vitruvs hielten. Die Vermessung des Marcellustheater, das ja nach Vitruvs Lebenszeit erbaut wurde, zeigt einen Portikus mit 19 Interkolumnien oder Jochen. Somit lässt sich ein Umschwänken von einem Bühnenhaus zu einer perspektivischen Tiefenbühne erklären. In Serlios Architekturtraktat - denn Palladio war nicht der einzige publizierende Renaissancearchitekt - *I sette libri dell'architettura* finden wir im zweiten Buch Entwürfe einer Perspektivbühne: Es gibt ein waagerechtes Proscenium und dahinter ein ansteigendes Podium. Hinter dem Podium stehen dann gestaffelte, gemalte Kulissenwände. Diesen Bühnenbildtypus durfte er ausgerechnet in Vicenza genau vierzig Jahre vor dem Baubeschluss des Teatro Olimpico 1539 im Innenhof des Palazzo Cornaro als temporäre Anlage errichten. Der Vorteil dieses Bühnenbildes liegt auf der Hand: Anstatt vor einem unveränderlichen Bühnenhaus zu spielen, können diese gemalten, perspektivischen Bühnenbilder ausgetauscht werden. Passenderweise hinterlässt Serlio am Ende seines zweiten Buches auch drei Vorschläge für angemessene Bühnenbilder, denen wir eine Vorstellung der Bühnenbilder jenseits der festen Kulisse entnehmen können. Die drei Kulissentypen entsprechen den drei vorherrschenden Gattungen des Dramas seit der Antike und richten sich nach der jeweiligen Stillage:

Strenge Palastzeilen, vor denen sich die Schicksäler der gehobenen Personen abspielen, als *Scena Tragica*. Das war die erhabene Stillage. Häuser von Privatpersonen, wie Bürgern, Rechtsanwälten, Kaufleuten oder Schmarozzern in der *Scena comica* (mittlere Stillage) und für das Satyrenspiel eine Landschaft, auf denen *la gente rustica*, also Schäfer und Bauern und natürlich Satyrn (bockbeinige Fabelwesen), Sirenen, Nymphen und allerhand Fabelwesen auftraten. Mit den drei Stillagen schließt sich wieder der Kreis zu Vitruv, der in seinem fünften Buch diese drei klassischen Bühnentypen umrissen hat.

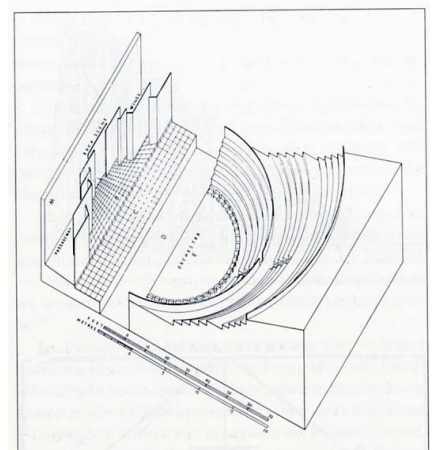
Vermutlich deshalb schied auch der feste Bühnenprospekt in den Entwürfen nach dem Teatro Olimpico aus. Scamozzi inszenierte 1588 sehr wohl eine weitere Stadtkulisse für das Theater der Versuchsidealstadt Sabbioneta (bei Mantua), verzichtete aber auf die gebaute *Scenae frons* mit drei Toren, die wir auch in Aleottis Teatro



7 Serlio, Grundriss der Marcellustheaters, 1619 veröffentlicht.

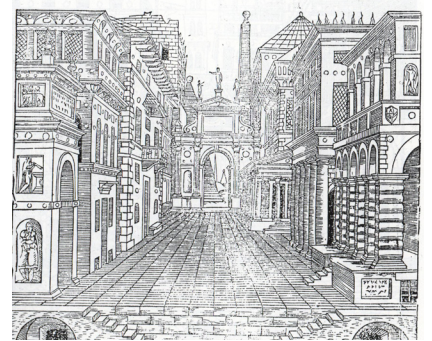


8 Serlio, Entwurf einer Bühne (Schnitt) 1619 veröffentlicht.

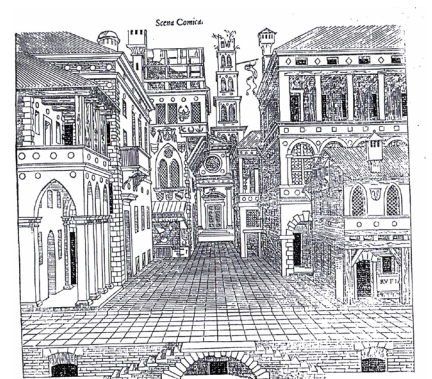


9 Rekonstruktion der Bühne Serlios (Axonometrie nach Leacroft)

Farnese in Parma vermissen. Zwar sind die Kulissen nicht mehr so vollkommen erhaben, wie die im Teatro Olimpico in Vicenza gebauten, dafür muss nicht mehr ein Schauspielhaus einer dramatischen Gattung vorbehalten bleiben. Man erkennt mit den seitlich angeordneten Kulissen und den zur Glockenform eingewölbten Zuschauerrängen in Sabbioneta und Parma den Übergang zum Barock mit seinen späteren Hoftheatern.



10 Skizzen zur Gestaltung des Bühnenhintertraums, Vincenzo Scamozzi



11 Perspektivische Ansicht des Bühnenraums, Stefano Scolari, 1637



12 Perspektivische Ansicht des Bühnenraums, Stefano Scolari, 1637

#### IV. Literaturverzeichnis

- Serlio, Sebastiano: **L'Architettura - I libri I-VII e Extraordinario** (II. Buch), Mailand, 2001
- Guaita, Ovidio: **I teatri storici in Italia**, Mailand, 1994
- Pochat, Götz: **Theater und Bildende Kunst – Im Mittelalter und der Renaissance in Italien**, Graz, 1990
- Albrecht, Dembski, Grötz, Herzberger, Ouecke, **Teatro- Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16. – 19. Jahrhunderts**, Marburg, 2003
- Deborre, Ingeborg: **Palladios Teatro Olimpico – Die Inszenierung einer lokalen Aristokratie unter Venezianischer Herrschaft**, Marburg, 1996

#### V. Abbildungsverzeichnis

- Titelblatt: Deborre, 1996, S.83
- Abb.1: Pochat, 1990, S.226
- Abb.2: s.o., 1990, S.234
- Abb.3: s.o., 1990, S.253
- Abb.4: Deborre, 1996, S.54
- Abb.5: Pochat, 1990, S.248
- Abb.6: s.o., 1990, S.249
- Abb.7: s.o., 1990, S.271
- Abb.8: s.o., 1990, S.312
- Abb.9: s.o., 1990, S.331
- Abb.10: Serlio, 2001, S.67
- Abb.11: Serlio, 2001, S.69
- Abb.12: s.o., 2001, S.70